

MASTER'S THESIS

De weerklank van Tolstoï's Kreutzersonate Een 'verhaal'- drie 'bewerkingen

van Marle, Marjan

Award date:
2019

Awarding institution:
Department Art History and Literature

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

pure-support@ou.nl

providing details and we will investigate your claim.

Downloaded from <https://research.ou.nl/> on date: 05. May. 2023

Open Universiteit
www.ou.nl



DE WEERKLANK VAN TOLSTOIS KREUTZERSONATE

Eén 'verhaal' - drie 'bewerkingen'

THE RESONANCE OF TOLSTOIS KREUTZERSONATE

One 'story' – three 'adaptations'

Marjan van Marle

Stadionweg 40
1077 SM Amsterdam

E-mail mpvanmarle@gmail.com

Telefoon 06-22921724

Studentnummer 850073033

Cursus Masterscriptie

Cursuscode CM9908162114M

Faculteit Cultuurwetenschappen

Opleiding Masteropleiding Kunst en Cultuurwetenschappen

Begeleider Dr. Jan Oosterholt

Examinator Dr. Lizet Duyvendak

Inhoudsopgave

| | |
|---|-----------|
| 1. Inleiding | 4 |
| 1.1 <i>Introductie</i> | 4 |
| 1.2 <i>Belang van het onderzoek.....</i> | 4 |
| 1.3 <i>Opzet van het onderzoek</i> | 6 |
| 2. Theoretisch kader..... | 7 |
| 2.1 <i>Geslachtskaraktertheorie.....</i> | 7 |
| 2.2 <i>Het huwelijk in de negentiende-eeuwse roman.....</i> | 9 |
| 2.3 <i>De Beauvoir versus Butler</i> | 11 |
| 2.4 <i>Intertekstualiteit</i> | 15 |
| 2.4.1 <i>Verhalen gaan door op verhalen</i> | 15 |
| 2.4.2 <i>Rewriting</i> | 17 |
| 2.4.3 <i>Adaptatie: van literatuur naar film.....</i> | 19 |
| 2.4.4 <i>Adaptatie: van literatuur naar drama</i> | 21 |
| 3. Tolstoi: leven en werk | 24 |
| 3.1 <i>'Alle gelukkige gezinnen lijken op elkaar, elk ongelukkig gezin is ongelukkig op zijn eigen wijze'</i> | 24 |
| 3.2 <i>Beknopte verhaallijn De Kreutzersonate.....</i> | 29 |
| 3.3 <i>De receptie van De Kreutzersonate.....</i> | 31 |
| 3.4 <i>Genderdiscours en huwelijksmoraal bij Tolstoi.....</i> | 33 |
| 4. Adaptatie 1: de roman van Margriet de Moor | 36 |
| 4.1 <i>'L'art pour l'art'</i> | 36 |
| 4.2 <i>De voorgeschiedenis van Kreutzersonate (2001).....</i> | 38 |
| 4.3 <i>Een vergelijkende intertekstuele analyse van De Kreutzersonate met Kreuzersonate</i> | 40 |
| 4.3.1 <i>Het onafwendbare noodlot</i> | 40 |
| 4.3.2 <i>De verhouding tussen man en vrouw</i> | 45 |
| 4.4 <i>Genderdiscours en huwelijksmoraal bij De Moor</i> | 49 |
| 5. Adaptatie 2: de film van Bernard Rose | 51 |
| 5.1 <i>Bernard Rose.....</i> | 51 |
| 5.2 <i>Tolstoi versus Rose.....</i> | 53 |
| 5.2.1 <i>Een vergelijkende analyse van De Kreutzersonate met The Kreutzersonata</i> | 54 |
| 5.2.2 <i>De geschiedenis van The Kreutzersonata.....</i> | 54 |
| 5.2.3 <i>Het verhaal van The Kreutzersonata</i> | 55 |
| 5.3 <i>Verschuivingen in gender en huwelijksmoraal</i> | 61 |

| | |
|---|-----------|
| 5.4 Genderdiscours en huwelijksmoraal bij Rose..... | 65 |
| 6. Adaptatie 3: het toneelstuk van Van Landuyt..... | 67 |
| 6.1 Schrijvers, spelers, muzikanten | 67 |
| 6.2 Opmerkingen vooraf..... | 68 |
| 6.3 Het toneelstuk..... | 68 |
| 6.4 Een vergelijkende analyse van <i>De Kreutzer-sonate</i> met <i>De Kreutzer-sonate – Als het verlangen maar stopt</i> | 69 |
| 6.5 Genderdiscours en huwelijksmoraal bij Van Landuyt | 72 |
| 7. Samenvatting en eindconclusie | 75 |
| Literatuurlijst | 80 |

1. Inleiding

1.1 Introductie

In de lente van 2014 maakten we een cruise naar de Baltische staten en Rusland. Hoogtepunt van de reis zou een bezoek aan St. Petersburg zijn. Als voorbereiding had ik mijn vakantielectuur aangepast aan de bestemming. In mijn koffer ging deel 5 uit de Russische bibliotheek mee (acht delen in een cassette samengesteld in opdracht van Brilliant Books) : L.N. Tolstoj - *De Kreutzersonate en andere verhalen*. Het titelverhaal dat ik las tijdens een woelige overtocht van Estonia naar St. Petersburg, maakte zo'n diepe indruk op mij dat ik eenmaal thuis in rustiger vaarwater deze klassieker opnieuw ter hand nam en weer diezelfde ervaring had: het was en bleef een meeslepend verhaal. Zoals ik ook nadien, weer en nogmaals moest vaststellen. Want het was eigenlijk dan ook niet meer niet meer dan logisch dat twee jaar na die eerste stormachtige kennismaking, dit boek, in het kader van de Mastercursus *De negentiende-eeuwse roman*, het onderwerp van mijn werkstuk zou worden. Het kreeg de titel 'De macht van het andere geslacht' en behelsde een onderzoek naar de betekenis van gender, huwelijk en seksuele moraal in dit werk en het 'literaire' antwoord daarop in *Een zuivere liefde* van echtgenote Sofja Tolstaja.¹

Het onderwerp van deze scriptie is de novelle *De Kreutzersonate* (1891) van de Russische schrijver Leo Tolstoj (1828-1910) en sluit aan bij het onderzoeksthema 'adaptatie en toe-eigening van literaire teksten'. Van deze novelle zijn in de loop der tijd verschillende adaptaties gemaakt. In 1911 verscheen *De Kreutzersonate* voor het eerst op het witte doek, daarna volgden nog zo'n tiental verfilmingen waarvan de in 2008 uitgebrachte *The Kreutzer Sonata* door Bernard Rose de meest recente is. In 2001 kwam *Kreutzersonate*, een roman als van Margriet de Moor uit waarmee zij de eerste Nederlandse auteur was die expliciet een variatie aan de orde stelde op de thema's van Tolstois novelle *De Kreutzersonate*: liefde, jaloezie, overspel en de fatale uitwerking van muziek. In 2015 werd de novelle door de Vlaming Tom van Landuyt bewerkt tot het toneelstuk '*Kreutzersonate, Als het verlangen maar stopt*' waarin hij en zijn echtgenote Angela Schijf de hoofdrollen vervulden.

1.2 Belang van het onderzoek

Met betrekking tot het onderzoeksthema van mijn scriptie adaptatie en literaire toe-eigening kom ik niet om het begrip *intertekstualiteit* heen. Een betrekkelijk nieuwe term - gemunt door Julia Kristeva in 1966 - maar in feite zo oud als de literatuur zelf. Kunstwerken gaan door op kunstwerken, verhalen gaan door op verhalen...

Tegenwoordig vindt men de verhouding tussen teksten minstens zo belangwekkend als de samenstelling van individuele teksten. Men gebruikt deze term ter aanduiding van de

¹ Sofja Tolstaja, *Een zuivere liefde* (Amsterdam 2011).

manier waarop een schijnbaar op zichzelf staande tekst in verband met andere teksten staat en zijn betekenis aan deze relatie ontleent. De studie van echo's van bestaande teksten in nieuwe teksten, waar intertekstualiteit zich onder meer mee bezighoudt, vormt een belangrijk onderdeel van de literatuurgeschiedenis en geeft inzicht in ontwikkelingen van bepaalde zienswijzen of thema's.²

Met name de roman is in de loop van de tijd voor allerlei bewerkingen gebruikt. In de negentiende eeuw ging het hierbij vaak om toneelbewerkingen waardoor populaire werken bij een nog groter publiek bekend raakten. In de twintigste eeuw vervulden de literatuurverfilmingen een soortgelijke functie.³ Of het nu om een boek, een film of een toneelstuk gaat, een bewerking is altijd een interpretatie van de oorspronkelijke tekst. De bewerker eigent zich de tekst toe, al dan niet bewust, door bijvoorbeeld het verhaal naar een andere tijd te verplaatsen, het in een ander milieu te situeren, door bepaalde motieven en thema's uit de brontekst te benadrukken, juist weg te laten, eraan toe te voegen, andere personages centraal te stellen, een thema vanuit een ander perspectief te benaderen etc.⁴

Hoewel er naar het werk van Tolstoj veel onderzoek is gedaan, is dat naar de bewerkingen ervan beperkt gebleven, zeker naar die van *De Kreutzer-sonate* terwijl die juist een bijzonder interessant studieobject zijn in het kader van een genderanalyse. Hoe klinkt met name zijn inktzwarte, negentiende-eeuwse huwelijksmoraal door in deze eenentwintigste-eeuwse bewerkingen?

Eigenlijk waren wij twee elkaar hatende, door één keten vastgeklonken, galeislaven die elkaar het leven vergiftigden en probeerden dat niet te zien. Toen wist ik nog niet dat negenennegentig procent der echtgenoten in net zo'n hel leven als waarin ik toen leefde en dat dat niet anders kan. Toen wist ik dat nog niet, noch van anderen, noch van mijzelf.⁵

Met dit onderzoek hoop ik daarop een antwoord te geven en een bijdrage te leveren aan het onderzoeksthema van de Open Universiteit: De Literaire tekst - adaptatie en literaire toe-eigening .

Daarop aansluitend staat in dit scriptieonderzoek de volgende **probleemstelling** centraal:

In welke mate klinken het genderdiscours en meer specifiek de huwelijksmoraal uit Tolstois negentiende-eeuwse *Kreutzer-sonate* door in de eenentwintigste-eeuwse adaptaties van respectievelijk Margriet de Moor, Bernard Rose en Tom van Landuyt ?

Op grond hiervan zijn de volgende drie **deelvragen** geformuleerd:

² Lieneke Plate, 'Rewriting. Literature als parallel script', *Vooys* 26 (2008) 63-73.

³ Jan Oosterholt, Onderzoeksthema - De Literaire tekst - Adaptatie -en Toe-eigening, Open Universiteit.

⁴ Ibidem.

⁵ Tolstoj, *De Kreutzer-sonate* Russische bibliotheek deel 5 (Amsterdam 2006) 62.

1. Hoe hebben de genderdenkbeelden zich sinds Tolstois tijd ontwikkeld?

2. Hoe verhouden de eenentwintigste-eeuwse adaptaties zich tot de negentiende-eeuwse brontekst?

3. In hoeverre distantiëren de adaptaties zich van de denkbeelden over gender en huwelijk in Tolstois novelle?

1.3 Opzet van het onderzoek

Voor het analyseren van zowel de brontekst, als de roman van De Moor, de film van Rose en het toneelstuk van Van Landuyt waarbij ik mij overigens in het bijzonder zal concentreren op het huwelijksmotief, wil ik mij bedienen van het analyse-instrument van de narratologie en zal daarbij gebruik maken van de terminologie die gebruikt wordt in *Literair Mechaniek* van Van Boven en Dorleijn. Daarnaast zal ik mij, met name waar het om de film gaat, gebruik maken van het artikel 'Eén verhaal' - twee 'teksten'. Hugo Claus' roman *Omtrent Deedee* en zijn film *Het sacrement*⁶ waarin Leuker aan de hand van genoemde voorbeelden inzichten geeft in de structuur van narratieve teksten.⁶

De opzet van het onderzoek is als volgt. In hoofdstuk 2 wordt het theoretisch kader van dit onderzoek geschetst. Hoofdstuk 3 bevat informatie over het leven en werk van Tolstoi, een samenvatting van *De Kreutzer-sonate* en de geschiedenis en receptie van de novelle in Rusland en daar buiten. Hoofdstuk 4 geeft een beknopte weergave van het werk van Margriet de Moor, een vergelijkende analyse van Tolstois *De Kreutzer-sonate* met De Moors *Kreuzersonate* staat hierin centraal. Hoofdstuk 5 biedt een beknopte weergave van het werk van Bernard Rose, en gaat in op de overeenkomsten en de verschillen tussen de novelle en de verfilming ervan waar het denkbeelden over gender en huwelijk betreft. Hoofdstuk 6 bevat een beknopte weergave van het werk van Tom van Landuyt en geeft een intertekstuele analyse van het toneelstuk *Kreuzersonate - Als het verlangen maar stopt* als een bewerking van de brontekst. Tot slot vindt u in hoofdstuk 7 de samenvatting en eindconclusie.

⁶ Maria-Theresia Leuker, 'Eén verhaal' - twee 'teksten'. Hugo Claus' roman *Omtrent Deedee* en zijn film *Het sacrement*. (Oorspronkelijke Duitse versie: Nachbarspache Niederländisch 15 (2000) 1: 176-32; vertaling Hans Beelen). Reader Bewerkte boeken Open Universiteit.

2. Theoretisch kader

In dit hoofdstuk worden de richtinggevende theorieën die van invloed zijn op de analyse van genderrelaties behandeld. Het hoofdstuk begint met een toelichting op de begrippen geslachtskaraktertheorie en binaire opposities, waarbij ik mij onder meer baseer op een tweetal artikelen van Toos Streng. Vervolgens wordt de visie van Mary Kemperink op het beeld van de vrouw in de negentiende-eeuwse literatuur uiteen gezet aan de hand van haar werk *Het verloren paradijs - De literatuur en cultuur in het Nederlandse fin de siècle*. Daarna zal *De tweede sekse* van Simone de Beauvoir aan de orde komen, evenals het in 1967 gepubliceerde essay 'Het onbehagen bij de vrouw' van Joke Kool-Smit, met aansluitend hierop het werk van de Amerikaanse filosofe Judith Butler. Dan volgt een explicatie van het begrip intertekstualiteit en de verschillende vormen van intertekstualiteit, waarbij ik het accent zal leggen op rewriting en tot slot volgt een uiteenzetting aangaande filmadaptaties en toneelbewerkingen.

2.1 Geslachtskaraktertheorie

Bij de analyse van genderrelaties speelt het deconstructivistisch denken, een stroming waar onder anderen de filosoof Derrida deel van uitmaakt, een belangrijke rol. Deconstructie wordt hier opgevat als een tegendraadse leesstrategie die de mythe van de oorspronkelijke en onveranderlijke betekenis van een tekst ondergraaft.⁷ De belangrijke rol die aan het deconstructivistisch denken wordt toegekend is volgens Besser niet verwonderlijk. 'Bij de dichotomie van 'mannelijk' versus 'vrouwelijk' gaat het immers om een van de centrale binaire opposities binnen westerse en andere culturen.'⁸ Deze tweedeling heeft niet alleen gevolgen voor sociale, economische en politieke dimensies maar evenzeer voor de productie, inhoud en receptie van literaire teksten.⁹ Wat betekent dit voor de literatuur in het algemeen en, mijn brontekst indachtig, voor met name die uit de negentiende eeuw?

Om hierop een antwoord te vinden is het belangrijk in ogenschouw te nemen dat in West-Europa, mede onder invloed van de Franse Revolutie, de achttiende-eeuwse tendens van een grotere vrijheid voor vrouwen in dit tijdsgewricht juist weer wordt omgebogen in tegengestelde richting. Klinkt in de door chaos en terreur gekleurde revolutietijd nog de roep door dat mannen en vrouwen gelijk zijn, in de eerste helft van de negentiende eeuw verstomt langzaam maar zeker dat geluid.¹⁰ Sterker nog, in de eerste helft van de negentiende eeuw predikt men met klem dat man en vrouw ongelijk zijn, wat onder meer

⁷ Kiene Brillenburg Wurth & Ann Rigney [red.], *Het leven van teksten - Een inleiding tot de literatuurwetenschap* (Amsterdam 2008) 400-401.

⁸ S. Besser, 'Benaderingen in; J. Rock e.a., *Literatuur in de westerse wereld. Handboek moderne letterkunde* (Nijmegen 2013) 128.

⁹ Ibidem.

¹⁰ T. Streng, 'Een natuurlijke orde? Vrouwen en vrouwelijkheid in de negentiende eeuw', *Historica* 1 (1998) 1: 27-29.

tot gevolg heeft dat het publieke terrein voor vrouwen grotendeels taboe wordt. Terwijl nog in de jaren veertig het streven naar huiselijkheid als verouderd werd afgedaan, is de heersende tendens er in de jaren vijftig één van 'de klok willen terugdraaien': de - kwalijke - revolutiegeest kan alleen worden afgewend door een herstel van huiselijke waarden. Die herwaardering van huiselijke waarden heeft grote gevolgen voor de opvattingen over de positie van de vrouw. 'Het huisgezin is de geheele wereld der vrouw; daarin leeft en beweegt zij zich' zoals literatuurwetenschapper Toos Streng een anonieme tijdgenoot citeert in haar artikel 'Een natuurlijke orde? Vrouwen en vrouwelijkheid in de negentiende eeuw'.¹¹

In dit tijdsgewricht ontstond ook de zogeheten geslachtskaraktertheorie. Deze theorie is gestoeld op de in de achttiende eeuw met name door Rousseau ontwikkelde leer dat er twee onverenigbare seksen, twee niet te verenigen geslachten zijn. Gaandeweg wordt aan die veronderstelde basistegenstelling tussen man en vrouw een heel stelsel van opposities en een bijpassend deugdenstelsel gekoppeld. Onder de noemer mannelijk worden onder meer (actieve) eigenschappen geschaard als kracht, doorzettingsvermogen, zinnelijkheid en rationaliteit terwijl het vrouwelijk element verbonden is aan 'zachte' (passieve) deugden als onschuld, empathie, godsdienstigheid, en emotionaliteit. 'Hoe zeer men benadrukte dat mannelijke en vrouwelijk waarden en deugden elkaar veronderstelden en nodig hadden,' schrijft Streng, 'leidde in de praktijk de ongelijkheid tot ongelijkwaardigheid.' Een en ander heeft tot gevolg dat er al snel een hoog-laag verdeling ontstaat waarin men mannelijke kwaliteiten hoger waardeert dan vrouwelijke. In de loop van de negentiende eeuw worden dit soort dualistische denkschema's, waarin het mannelijke en vrouwelijke tegenover elkaar staan, steeds meer *bon ton* en worden de verschillen tussen de geslachten bij voorkeur beargumenteerd vanuit de biologie waarbij men zich vanaf de tweede helft van de eeuw veelvuldig beroept op Darwins evolutietheorie. In zijn *The descent of man* gaat deze er onder meer van uit dat de vrouw zich op een lagere trede van de evolutietrap bevindt dan de man. Overigens ook feministen gaan rond 1900 nog in hoge mate uit van twee in essentie verschillende mensensoorten.¹²

Desalniettemin benadrukt Streng dat men in vergelijking met de jaren vóór 1850 niet kan spreken van 'louter restauratie'. De rol van de uit de hogere standen afkomstige vrouw blijft namelijk niet langer beperkt tot huis en haard maar breidt zich uit tot het maatschappelijk domein. 'De krachten die tot dan toe ongebruikt waren gebleven' citeert Streng een niet nader genoemde bron 'kunnen nu aangewend worden voor het algemeen belang. [...] zich inzetten voor de afschaffing van de slavernij of de verbetering van het gevangeniswezen'.¹³ Hoewel deze ontwikkeling de wereld van de vrouw letterlijk groter maakt, zij overschrijdt daarmee immers de fysieke grenzen van haar eigen kleine huiselijke kring, blijven haar taken desondanks zorgend en dienend en in die zin 'typisch vrouwelijk'. Overigens tot nog niet zo heel lang geleden was een baan in de verpleging, het lager

¹¹ Ibidem.

¹² Mary Kemperink, *Het verloren paradijs - De literatuur en de cultuur van het Nederlandse fin de siècle* (Amsterdam 2001) 154.

¹³ Streng, 'Een natuurlijke orde?', 27-29.

onderwijs of maatschappelijk werk 'vrouwenwerk' bij uitstek. De leer van de geslachtskaraktertheorie doet dan ook niet alleen haar invloed in de negentiende eeuw gelden, maar zal, zoals blijkt, tot ver in de twintigste eeuw een belangrijke maatstaf zijn voor het bepalen van wat 'echt' mannelijk dan wel 'echt' vrouwelijk is.

2.2 Het huwelijk in de negentiende-eeuwse roman

Die tweedeling en in het bijzonder de vaak moeizame verhouding tussen de twee geslachten is een vaak voorkomend thema in de negentiende-eeuwse literatuur en met name in die van het *fin de siècle*. Niet alleen geldt dat voor de Nederlandse literatuur - voor deze paragraaf heb ik mij grotendeels gebaseerd op het werk van Mary Kemperink - maar ook voor de Russische, in ieder geval voor die van Tolstoi. Zijn personages zijn weliswaar ontsproten aan een 'Russische' geest maar hun schepper was ook een kind van zijn tijd en bovendien stevig ingebed in de Europese literatuur. Tolstoi is onder meer beïnvloed door de maatschappij omvattende romans van William Thackeray (1811-1863) zoals *The book of snobs* (1846) en *Vanity Fair* (1847-1848) en de pedagogische fictie en het gedachtegoed van de hier al eerder, in het kader van de geslachtskaraktertheorie, genoemde Jean Jacques Rousseau.¹⁴

Welke signalen schuilen er in deze boeken met betrekking tot de man-vrouwrelatie en in het bijzonder die van het huwelijk? Eén ding is duidelijk, het huwelijk is bepaald geen rozengeur en maneschijn wat de negentiende-eeuwse roman ons laat zien.¹⁵ Sterker nog, het lijkt wel of met name het ongelukkige huwelijk de kurk is waarop de literatuur van het *fin de siècle* drijft. De misère die het instituut huwelijk met zich meebrengt, treft overigens niet alleen vrouwen die zich hierin vaak machteloos, alleen en onbegrepen voelen, ook voor de mannelijke personages betekent de huwelijkse staat dikwijls kommer en kwel. Nogal eens hebben ze het gevoel, schrijft Kemperink, dat ze met het tekenen van het huwelijkscontract hun nek in de spreekwoordelijke strop hebben gestoken. Ze noemt in dit verband als voorbeeld onder anderen Addy uit *De boeken der kleine zielen* van Louis Couperus. Want hoe goed Addy als mens en dokter ook mag zijn, zijn eigen huwelijk met Mathilde - een meisje uit een andere klasse die droomde van een mooi en rijk leven in Den Haag maar in plaats daarvan haar leven slijt in Driebergen bij een familie die haar haat, omdat zij de geliefde zoon heeft ingepikt - is even ongelukkig als het dat van zijn ouders was.¹⁶

Deze negatieve kijk op het huwelijk, getuige overigens ook het onderwerp van mijn scriptie, beperkt zich niet tot de Nederlandse literatuur maar is tamelijk wijd verbreid in de toenmalige West-Europese Republiek der Letteren. In dit verband wil ik daarom als

¹⁴ Pieter Steinz, in: Read around the Globe, Dagkalender van de Wereldliteratuur, de Russische roman. [www.http://pietersteinz.com/2013/05/31/de-inspecteurs-van-de-ziel/](http://pietersteinz.com/2013/05/31/de-inspecteurs-van-de-ziel/).

¹⁵ Mary Kemperink, *Het verloren paradijs - De literatuur en cultuur van het Nederlandse fin de siècle* (Amsterdam 2001) 180-181.

¹⁶ Kemperink, *Het verloren paradijs*, 183.

voorbeeld de Zweedse schilder, romancier en korte verhalenschrijver August Strindberg (1849-1912) noemen, wiens werk, onder meer twee bundels *Huwelijksverhalen*, sterk gekleurd is door een buitengewoon zwartgallige visie op het huwelijk.¹⁷

Ongelukkige huwelijken hebben vele oorzaken. In de allereerste plaats de aard van het huwelijk. Twee mensen, en dan nog wel van het tegenovergestelde geslacht, doen elkaar de onvoorzichtige belofte hun hele leven bij elkaar te blijven. Zodoende is het huwelijk gebaseerd op een absurditeit. De een ontwikkelt zich in de ene richting, de ander in een andere richting. [...] Onenigheid tussen echtgenoten kan ontstaan wanneer twee sterke persoonlijkheden ontdekken dat er van een compromis geen sprake kan zijn. [...] Tenslotte kan het zo ver komen dat ze, om hun eigen persoonlijkheid te handhaven, [...] elkaars gedachten gaan haten, een steeds grotere behoefte voelen elkaar tegen te spreken. [...] Dit is een veel voorkomend verschijnsel dat de mensheid moeilijk heeft kunnen verklaren. Ze hielden van elkaar, hadden dezelfde ideeën maar plotseling steekt een onbegrijpelijke antipathie de kop op en staan ze als kemphanen tegenover elkaar. Dan zijn er natuurlijk de gevallen waarin de echtgenoten door ontrouw uit elkaar gaan. Nu is het helaas een feit dat sommige mensen van nature monogaam zijn, dat wil zeggen trouw, hetgeen geen deugd is maar een eigenschap, en anderen polygaam, dat wil zeggen ontrouw. Uit een verbintenis tussen deze twee uitersten komt alleen maar ellende voort.¹⁸

Niet alleen het onbegrip tussen de seksen, maar ook de emancipatie van de vrouw en geboortebeperking, een onderwerp dat in die jaren in hogere kringen steeds meer *salonfähig* werd, zijn zijns inziens funest voor het huwelijk. 'Een kinderloze vrouw is geen vrouw. In ieder geval is het duidelijk dat kinderen de instandhouding van het huwelijk bevorderen.'¹⁹

Voor de vele oorzaken van de huwelijksmisère noemt Kemperink ook de veranderde verwachtingen die men heeft omtrent het huwelijk. Niet langer een contract met wettelijke rechten en plichten waarin weinig plaats voor romantiek is, maar een verbintenis tussen twee mensen die gebaseerd is op liefde. Dat laatste blijkt vaak, en zeker gaandeweg, een illusie te zijn. De vlam van de passie is eerder gedoofd dan het huwelijk duurt. En dat heeft zo niet alles maar wel heel veel te maken met de fundamentele verschillen tussen man en vrouw. De negentiende-eeuwse literaire representatie van het huwelijk laat zien dat man en vrouw 'niet met mekaar kunnen maar ook niet zonder' en dat 'deze geladen verhouding tussen de geslachten zich het felst toont op het terrein van de seksualiteit.'²⁰

Tot slot. Bij mijn analyse van *De Kreutzersonate*, in het bijzonder waar het om de moeizame man-vrouwrelatie gaat, speelt zowel de geslachtskaraktertheorie als de gangbare visie op huwelijk en seksualiteit tijdens het de *fin de siècle* dan ook een voorname rol. Juist omdat in deze novelle in de uitbeelding van de seksuele relatie tussen man en vrouw, oftewel tussen Pozdnyjsjew en zijn echtgenote, de diametraal tegenover elkaar staande

¹⁷ August Strindberg, *Huwelijksverhalen* (Soesterberg 2007).

¹⁸ Strindberg, *Huwelijksverhalen*, 21.

¹⁹ Ibidem, 24.

²⁰ Kemperink, *Het verloren paradijs*, 155.

zogenaamd mannelijke en zogenaamd vrouwelijke eigenschappen sterk aan het licht treden.

2.3 De Beauvoir versus Butler

Bij de analyse van genderrelaties, waar het in mijn onderzoek voor een belangrijk deel om draait, heeft het deconstructivistisch denken zoals eerder betoogd, zijn invloed doen gelden. In de loop van die lange twintigste eeuw wordt er tegenover deze hiërarchische tegenstelling een steeds kritischer houding aangenomen en treden er verschuivingen op in genderdenkenbeelden. *De tweede sekse*, het in 1949 verschenen opus magnum van de Franse schrijfster en filosofe Simone de Beauvoir (1908-1986) heeft een belangrijke bijdrage geleverd aan het bewustzijn van 'gender' als sociale constructie.²¹ De Beauvoir zag de hoog opgedreven verschillen tussen 'mannelijk' en 'vrouwelijk' als uitkomsten van (via opvoeding verinnerlijkte) maatschappelijk dwang: 'Je komt niet ter wereld als vrouw, je wordt vrouw'. De Beauvoir had de ambitie met dit boek de volledige situatie van de vrouw in kaart brengen, op algemeen en persoonlijk vlak. Uitgaande van haar eigen leven zoekt zij hoe en wanneer het vrouw-zijn haar leven heeft bepaald. Persoonlijke ervaringen en waarnemingen maar ook de literatuur en in het bijzonder de roman vormen het uitgangspunt voor een analyse van de rol van de vrouw in de maatschappij vanuit verschillende wetenschappelijke invalshoeken (psychologie, economie, geschiedenis en politiek).

Net als Judith Butler op wier werk en gedachtegoed ik later zal ingaan, komt De Beauvoir tot de conclusie dat 'vrouwelijkheid' geen essentie is die op een biologische manier in het lichaam verankerd is maar een patroon van onderdrukking dat aan vrouwen is opgelegd. Volgens De Beauvoir speelt de mythe van de raadselachtige, ondoorgrondelijke en mysterieuze vrouw die zelf niet precies weet wat ze wil - *Was will das Weib?* - hierin een belangrijke rol.²² Simone de Beauvoir plaatst de man-vrouwverhouding in het licht van de Zelf-Ander relatie. In de geschiedenis zijn vrouwen steeds tot de *Ander* gemaakt terwijl mannen zich steeds als zelf, als subject positioneren. De vrouw is het middel bij uitstek om het mannelijk bewustzijn te erkennen. De vrouw is de *Absolute Ander* waarmee de man zijn zelf kan construeren. De vrouw heeft zich volgens haar zienswijze in de loop van de geschiedenis enkel in de positie van de ander ontwikkeld. Hoewel deze positie haar is opgelegd door de man, heeft zij ook berust in die positie. Door toe te geven aan haar *désir d'être* heeft zij zich nooit opgeworpen als subject, waarbij zij op haar beurt de man tot *Ander* zou maken. 'Because they do nothing, they fail to make themselves anything.'²³ Door haar positie als *Absolute Ander*, als object in haar relatie met mannen, is de mythe van vrouwelijkheid slechts een projectie en product van mannen en heeft men haar in die hoedanigheid een geweldige hoeveelheid eigenschappen toegedicht. Getuige het grote

²¹ Besser, 'Benaderingen', 132.

²² Sigmund Freud, 'Die Grosse Frage, die Ich trotz meines dreissigjährigen Studiums der weiblichen Seele nicht zu beantworten vermag, lautet: "Was will das Weib eigentlich?"

²³ Besser, 'Benaderingen', 132.

aantal dikwijls vaak tegenstrijdige iconen van vrouwelijkheid: de madonna, de hoer, de heks, de moeder, de femme fatale, de femme fragile, de wraakgodin, de boze stiefmoeder ...

Omdat in mijn scriptie huwelijk en huwelijksmoraal zo'n voorname rol spelen, wil ik niet nalaten de visie van De Beauvoir hierover in kort bestek weer te geven en tevens die van Joke Smit (1933-1981). Laatstgenoemde was vierendertig en had twee kleine kinderen toen ze - dan nog Joke Kool-Smit - in 1967 het essay 'Het onbehagen bij de vrouw' schreef waarmee ze de geschiedenis is ingegaan als aanstichter van de Tweede Feministische Golf in Nederland. Overigens is het vermeldenswaardig dat het zinnetje 'Eindelijk wordt de vrouw losgekoppeld van de konijnen' de meest geciteerde uit haar werk werd. Als fulltime werkende moeder was ze erachter gekomen dat de maatschappij niet was afgestemd op vrouwen die een gezin willen combineren met een interessante baan. En dat meisjes al vroeg belemmerd werden hun talenten aan te boren 'omdat ze toch gingen trouwen'. In haar visie op het huwelijk bouwt zij voort op de zienswijze van De Beauvoir.²⁴

De huidige positie van de echtgenote legt een zware druk op het huwelijk. Zij heeft afstand gedaan niet alleen van haar vrijheid, maar ook van haar levenswijze om het toverland van de gehuwde staat, eindstation van ieder meisjesboek, te betreden. Haar arme echtgenoot verkeert nu in de situatie dat hij voor alles dat zijn vrouw heeft opgegeven compensatie moet bieden.²⁵

De Beauvoir beschouwt het huwelijk eerst en vooral als een van de factoren die het leven van vrouwen, in tegenstelling tot dat van mannen, in belangrijke mate bepaalt en haar in de rol van object duwt. In het traditionele huwelijk wordt de vrouw immers wederhelft, terwijl de man, die wettelijk en economisch het hoofd van het gezin is, autonoom blijft. De man heeft de vrijheid te kiezen al dan niet te huwen, een ongehuwde vrouw daarentegen wordt een ouwe vrijster, een paria, kortom een beklagenswaardig wezen.²⁶

Het grote excuus van de vrouw is dat men haar opgedrongen heeft zich in het huwelijk helemaal in te zetten. Ze heeft geen beroep, geen bepaalde vaardigheden, geen persoonlijke relaties, zelfs haar naam is niet meer van haar; zij is niets anders dan de 'wederhelft' van haar man.[...] Zolang alleen de man de economische onafhankelijkheid bezit - wettelijk of omdat het gebruikelijk is - en vasthoudt aan de voorrechten die verbonden zijn aan zijn man-zijn, is het heel natuurlijk dat hij vaak een tiran lijkt en dat zet de vrouw dan weer aan tot verzet en list. Niemand denkt eraan de tragedies en kleingeestigheden van het echtelijk leven te ontkennen, maar de verdedigers van het huwelijk houden staande dat de conflicten tussen de echtgenoten het gevolg zijn van kwade trouw van hen en niet te wijten zijn aan de instelling.²⁷

²⁴ Marja Vuijsje, 'Dames in Data: Joke Smit - 1967', *mdnI - Maatschappij Der Nederlandse Letterkunde* (mei 2017) 1-5.

²⁵ J.E. Kool-Smit, 'Het onbehagen bij de vrouw', *De Gids* 9/10 (1967) 267-280, aldaar 271.

²⁶ Simone de Beauvoir, *De tweede sekse 2 - Geleefde werkelijkheid* (Utrecht 1968) 240.

²⁷ De Beauvoir, *De tweede sekse 2*, 241.

Hoewel de verschijning van *De tweede sekse* in het naoorlogse Frankrijk De Beauvoir tot een icoon van de vrouwenbeweging maakte, zijn haar werk en ideeën lang niet altijd bejubeld maar misschien nog wel vaker verguisd. Dat laatste heeft mede te maken met de moeizame verhouding tussen het feminisme en het existentialisme, een filosofische stroming waarvan De Beauvoirs partner Jean Paul Sartre (1905-1980) de meest tot de verbeelding sprekende exponent is. In deze denkrichting wordt sterk de nadruk gelegd op persoonlijke vrijheid, individuele keuzes en eigen verantwoordelijkheid:

[...] 'denies the existence of a preordained "human nature", and emphasizes the freedom and responsibility of each person to create him or herself as a self-governing individual.'²⁸

Deze existentiële filosofie heeft grote invloed uitgeoefend op het feministisch denken van De Beauvoir omdat daarin de nadruk wordt gelegd op de maakbaarheid van het leven, en dus ook op dat van vrouwen. In deze optiek dienen vrouwen zichzelf van hun tweederangspositie te bevrijden, de verantwoordelijkheid voor succes dan wel falen, ligt bij het individu. Dit soort *Blaming the victim*-feminisme viel niet altijd in goede aarde, en stuitte velen tegen de borst. Ook De Beauvoirs streven naar gelijkheid tussen mannen en vrouwen is geregeld onderhevig geweest (en is dat nog steeds) aan fundamentele kritiek. Men verwijt De Beauvoir in het bijzonder haar negatieve houding ten opzichte van het vrouwelijke, evenals haar pleidooi om het mannelijk model tot norm te verheffen.²⁹

Met name in de laatste decennia van de vorige eeuw tekent zich steeds sterker een radicalisering af in het denken over binaire opposities. Het werk van de hier al eerder genoemde Amerikaanse filosofe Judith Butler (1956), te weten haar artikel 'Performative Acts and Gender Constitution' en haar boeken *Gender Trouble* (1990) en *Bodies That Matter* (1996), is hierin van grote betekenis geweest. Evenals het werk van De Beauvoir en Smit, is ook dat van Butler, doordeesemd van een grote persoonlijke betrokkenheid.

I grew up understanding something of the violence of gender norms: an uncle incarcerated for his anatomically anomalous body, deprived of family and friends, living out his days in an 'institute' in the Kansas prairies; gay cousins forced to leave their homes because of their sexuality, real and imagined; my own tempestuous coming out at the age of 16; and a subsequent adult landscape of lost jobs, lovers and homes. All of this subjected me to strong and scarring condemnation but, luckily did not prevent me from pursuing pleasure and insisting on a legitimating recognition for my sexual life. It was difficult to bring this violence into view precisely because gender was so taken for granted at the same time that it was violently policed. It was assumed either to be a natural manifestation of sex or a cultural constant that no human agency could hope to revise.³⁰

Butler wijst de existentiële idee van zelfcreatie - maakbaarheid - en absolute vrijheid af, evenals het denkbeeld dat De Beauvoir vanuit haar existentiële achtergrond aanhangt en de

²⁸ Besser, 'Benaderingen', 132.

²⁹ Feministische denkers, deel 2: Simone de Beauvoir, www.rosadoc.be.

³⁰ Judith Butler, *Gender Trouble - Feminism and the Subversion of Identity*, (New York - London) Preface 1999 xix.

man-vrouwverhouding in het licht van de Zelf-Ander relatie plaatst; vrouwen zijn in de geschiedenis steeds tot de *Ander* gemaakt, terwijl mannen zich steeds als zelf, als subject presenteren.

For Beauvoir, the 'subject' within the existential analytic of misogyny is always already masculine, conflated with the universal, differentiating itself from a feminine 'Other' outside the universalizing norms of personhood, hopelessly 'particular', embodied, condemned to immanence. Although Beauvoir is often understood to be calling for the right of women, in effect, to become existential subjects and hence, for inclusion within the terms of an abstract universality, her position also implies a fundamental critique of the very disembodiment of the abstract masculine epistemological subject.³¹

Voor het onderbouwen van haar theorie grijpt Butler onder meer terug op het 'toneelspel'. Volgens haar visie is het 'doen' van gender in meerdere opzichten met acteren te vergelijken. We spelen een rol die we telkens weer herhalen en die zowel linguïstische elementen bevat als lichamelijke componenten. Zoals toonhoogte en tongval, woordgebruik, mimiek, lichaamstaal, kleding etc. 'Verder zijn ze aan een publiek gericht en bestaat er het gevaar om 'uit de rol te vallen' of 'fouten' te maken die meer of minder verregaande consequenties kunnen hebben'.³² Butler betoogt dat deze 'vertolkingen' niet zozeer uitingen zijn van een biologisch bepaalde vrouwelijke dan wel mannelijke identiteit maar veeleer uitingen zijn van culturele scripts die voorschrijven hoe vrouwelijkheid dan wel mannelijkheid 'geacteerd' dienen te worden. Hoewel genderperformances een grote mate van vrijheid lijken in te houden, benadrukt Butler dat het in wezen zelden om een persoonlijke keuzevrijheid gaat en deze 'vertolkingen' bovendien sterk bepaald worden door wat zij noemt de 'heteroseksuele matrix'. Bepaalde verbanden worden als 'natuurlijk' gepresenteerd zoals die tussen lichamen (man, vrouw), gender (mannelijkheid, vrouwelijkheid) en seksuele verlangens (heteroseksueel, homoseksueel) terwijl andere het etiket 'pathologisch' of 'onvoorstelbaar' krijgen. Door deze tweedeling kunnen we ons moeilijk een voorstelling maken van andere, de binaire tegenstelling ontstijgende lichamen, genders en verlangens. Volgens Butler zou het juist deze verandering in het denken zijn die tot verschuiving van gendernormen kan leiden. De Amerikaanse filosoof ziet het daarom als haar taak en opdracht deze opposities te denaturaliseren en te deconstrueren. Een zienswijze die aanzienlijk verschilt van die van de hier genoemde Simone de Beauvoir.³³

Bij mijn analyse van de drie eerder vermelde eenentwintigste-eeuwse adaptaties - de roman, de film en het toneelstuk - heb ik gekeken in hoeverre de recente ideeën van deze moderne denkers met name waar het draait om gender en huwelijk hierin zijn terug te vinden.

³¹ Butler, *Gendertrouble*, 16.

³² Besser, 129.

³³ Ibidem, 132-134.

2.4 Intertekstualiteit

Het begrip intertekstualiteit, een relatief nieuwe term met de nadruk op 'relatief,' is in feite zo oud als de literatuur zelf. Halverwege de jaren zestig gemunt door Julia Kristeva wordt het sindsdien door haar en anderen gebruikt ter aanduiding van de manier waarop een schijnbaar op zichzelf staande tekst in verband met andere teksten staat en zijn betekenis aan deze relatie ontleent.³⁴ In deze paragraaf zal ik het begrip intertekstualiteit verder uiteen zetten, om vervolgens nader in te gaan op een aantal specifieke vormen van intertekstualiteit zoals rewriting, en bewerkingen voor film en toneel. Oftewel - van novelle naar roman, van novelle naar film en van novelle naar toneelstuk -.

2.4.1 Verhalen gaan door op verhalen

Ver vóór het begrip intertekstualiteit werd geïntroduceerd binnen het traditionele vergelijkende literatuuronderzoek, bestond er al veel langer aandacht voor het verband tussen teksten, waarbij men zich toentertijd echter voornamelijk concentreerde op het thema invloed. Men ging na welke teksten het predicaat 'invloedrijk' verdienden, hoe invloed werkte en hoe diep die invloed ging. Gaandeweg de tweede helft van twintigste eeuw verflauwde de aandacht voor dit type onderzoek. Het is immers vaak niet eens zo moeilijk om verbanden aan te wijzen of om vast te stellen dat de ene auteur de andere heeft gelezen en 'gebruikt', vraag is echter wat dat oplevert voor de interpretatie van een en ander.³⁵

Een ander probleem dat zich voordoet met het traditionele literatuuronderzoek is dat het sterk auteursintentioneel is. De romantische opvatting over het auteurschap en de daaraan gekoppelde individualiteit staan daarbij hoog in het vaandel terwijl men in de huidige teksttheorie ideeën heeft ontwikkeld die daar haast haaks op staan: teksten worden in absolute zin niet langer beschouwd als het oorspronkelijke product van slechts één individu. In deze cultuuromslag heeft de Franse wetenschapper Roland Barthes (1915-1980) met zijn in het spraakmakende jaar 1968 verschenen essay 'de dood van de auteur', waarmee hij de auteur als 'schepper' en 'oorsprong' van de tekst van zijn voetstuk haalt, een bepalende rol gespeeld. Het idee dat de auteur een verwijzing in de tekst verborgen heeft, die door de lezer ontdekt moet worden beoordeelt hij als 'niet meer van deze tijd'. Volgens denkers als Roland Barthes en Julia Kristeva werkt literatuur helemaal niet zo.³⁶

³⁴ Kiene Brillenburg & Anne Rigney [red.] - *Het leven van teksten - Een inleiding tot de literatuurwetenschap* (Amsterdam, 2006) 100-101.

³⁵ Carl De Strycker, Uit: M. Sanders e.a. (red), *Lezen in verwondering - Intertekstualiteit*, (Nijmegen 2014) 148-151.

³⁶ Brillenburg & Rigney, *Het leven van teksten*, 108-109.

Zij beroepen zich daarbij op de intertekstualiteittheorie die laat zien dat teksten in de praktijk als onderdeel van een netwerk van andere teksten functioneren. Sterker nog: de auteur vertolkt slechts een bescheiden rol in het bepalen welke andere teksten er toe doen als raamwerk voor het lezen van zijn teksten. De auteur kan de lezer hooguit misschien - een beetje - sturen, maar nooit begrenzen (de link van een bepaalde passage met mijn eigen, andere culturele achtergrond bijvoorbeeld). Het belangrijkste van deze literatuuropvatting, door Barthes gelabeld als 'de dood van de auteur', is dat die samenhangt met 'de geboorte van de lezer'. 'La mort de l'auteur, c'est la naissance du lecteur' was dan ook zijn conclusie.³⁷

Sprekend over intertekstualiteit mag het werk van de Franse literatuurwetenschapper Gérard Genette (1930) evenmin onbesproken blijven. In zijn in 1982 gepubliceerde *Palimpseste: la littérature au second degré* heeft hij het ontstaan van teksten min of meer in kaart weten te brengen. Gaat het bij de letterlijke betekenis van het woord palimpsest om een stuk papier dan wel een vel perkament waarvan de oorspronkelijke tekst is afgekrabd, met de bedoeling er een andere tekst op te schrijven zonder dat ze iets met elkaar te maken hebben, bij Genette is er daarentegen altijd en per definitie sprake van enigerlei relatie tussen de oude en de nieuwe tekst. Voor de oude tekst gebruikt Genette de term *hypotekst* - ondertekst - , voor de nieuwe tekst gebruikt hij de term *hypertekst* - boventekst - . De manier waarop uit een hypotekst een hypertekst ontstaat, duidt hij aan met de term *hypertekstualisering* en de relatie tussen hypotekst en hypertekst wordt door hem *hypertekstualiteit* genoemd.³⁸ Als een transfer van het ene medium naar het andere in het spel is, gebruikt Genette de term transmodale transformatie, een specifieke vorm van hypertekstualiteit.³⁹

Genette hanteert de term *transtekstualiteit* voor teksten die naar andere teksten verwijzen, iets dat gebeurt met citaten, bij plagiaat, allusies, pastiches, creatieve navertellingen of parodieën. Tekstelementen die noch aan de verteller noch aan de personages zijn toe te schrijven maar wel een belangrijke rol spelen bij de interpretatie, zoals omslag, titel, ondertitel, motto's en dergelijke, schaarst Genette onder het begrip 'paratekst'. De paratekst vormt in feite de verbinding tussen de tekst en het publiek waarbij Genette een onderscheid maakt tussen de elementen die min of meer in het boek besloten liggen de zogeheten perittekst, en de teksten die los staan van het boek zelf maar wel van - grote - invloed zijn op het beeld dat de lezer zich van het werk vormt zoals interviews, brieven, dagboeknotities, uitgeversfolders, recensies enzovoort.⁴⁰

Overigens gaat het bij het containerbegrip dat *intertekstualiteit* is, beslist niet alleen om de overeenkomst tussen teksten maar juist ook om de verschillen. Zo benadrukt Paul Claes de grote betekenis van transformatie waardoor een tekst een andere zeggingskracht

³⁷ Ibidem.

³⁸ M.A.Wes 'Schrijven over vroeger: over hypertekstualiteit in historics', *Groniek Historisch tijdschrift* 105 (1989) 11-12.

³⁹ Jan Oosterholt, 'Negentiende-eeuwse Nederlandse toneelbewerkingen van Victor Hugo's *Les Misérables*', *Nedlet* 23, 2 (2018).

⁴⁰ Erica van Boven en Gilles Dorleijn, *Literair Mechaniek - Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*, (Bussum, 2015) 208-209.

krijgt. In zijn visie zijn er vier mogelijke vormen van transformatie. Zo kan een tekst aan een andere tekst iets toevoegen, iets weglaten, vervangen dan wel herhalen. Een en ander kan zowel betrekking hebben op de vorm als op de inhoud als op beide tegelijk.⁴¹ Hoewel het begrip intertekstualiteit voor Kristeva zich aanvankelijk beperkte tot banden tussen - literaire - teksten - verschenen er ook toen al artikelen met een ruimere opvatting waarin men bijvoorbeeld naging hoe een boek tot een film werd bewerkt. Vanaf ongeveer de jaren negentig van de vorige eeuw heeft men hier de term *intermedialiteit* voor gereserveerd. Deze wordt gebruikt om verbanden tussen ongelijksoortige media te onderzoeken, bijvoorbeeld die tussen boek en film en dient overigens wel te worden onderscheiden van het begrip *intramedialiteit* dat de relatie bestudeert tussen hetzelfde medium, bijvoorbeeld verwijzingen van film naar film.

2.4.2 Rewriting

Herschrijven - rewriting - is niets nieuws. Het is zelfs een van de oudste literaire middelen. Het idee dat alle teksten beïnvloed zijn door eerdere teksten is binnen de literatuurwetenschap dan ook algemeen aanvaard. Ook auteurs onderschrijven dit denkbeeld. In Milan Kundera's *De kunst van de roman* heeft hij de term *rewriting* dan ook als trefwoord opgenomen in zijn lexicon van kernbegrippen voor zijn eigen romans. Hij noteert: 'REWRITING. Interviews, gesprekken, verzamelde uitspraken. Bewerkingen, aanpassingen, voor film, televisie. *Rewriting* als geest van de tijd'.⁴² Deze door Kundera in de jaren tachtig waargenomen trend, heeft de laatste decennia een enorme vlucht genomen, maar manifesteerde zich eigenlijk al eerder, in de jaren zeventig van de vorige eeuw, toen literaire herschrijvingen, in het bijzonder door vrouwelijke auteurs steeds meer in de belangstelling kwamen te staan. Oude verhalen werden opnieuw verteld maar dan vanuit een vrouwelijk perspectief. Het in 1979 verschenen *The madwoman in the attic* van Sandra Gilbert en Susan Gubar kan in dat opzicht als een sleutelwerk worden beschouwd. De titel is een verwijzing naar het lot van de krankzinnig geworden en opgesloten Berta Mason in Jean Rhys' roman *Wild Sargasso* (1966), een herschrijving van de beroemde roman *Jane Eyre* (1847) van Charlotte Brontë (1816-1855).

Een fenomeen dat in de jaren daarna zich voortzette - herschrijvingen dienden in toenemende mate voor zowel een literaire al politieke agenda - en door Salman Rushdie geformuleerd werd als 'Writing back to the centre': dé manier voor schrijvers om kritiek te leveren op de ideologie van de klassiekers en tegelijkertijd ruimte scheppen voor zichzelf binnen de literaire traditie om zo vervolgens opgenomen te worden in een veranderende canon.⁴³ Overigens zet Plate ook de nodige kanttekeningen bij het hervertellen van bestaande klassiekers. In haar in 2012 verschenen boek *Transforming Memories in*

⁴¹ De Strycker, 'Lezen in verwondering', 52-53.

⁴² 'Liedeke Plate, 'Rewriting. Literature als parallel script', *Vooy's* 26 (2008) 3: 63-73.

⁴³ Ibidem.

Contemporary Women's Rewriting onderstreept zij dat er van het subversieve element dat in de jaren zeventig zo kenmerkend was voor deze praktijk weinig over is. Nieuwe versies van bekende verhalen zijn vaak getransformeerd tot een standaardgenre en dito verkooptruc. Omdat de markt voortdurend op zoek is naar nieuwe verpakkingen en niches heeft de politieke agenda en de feministische 'revision' van weleer in de huidige tijd dikwijls een puur economische invulling gekregen.⁴⁴ Desalniettemin benadrukt Plate dat herschrijven een van de meest efficiënte manieren is om te zorgen dat oude en verzwegen verhalen opnieuw worden verteld en gehoord. Bovendien biedt het de schrijver de mogelijkheid om literaire ambities en politieke effectiviteit met commercieel vernuft te rijmen terwijl het de uitgever ook de nodige voordelen oplevert zoals lagere kosten en minder risico's bij het lanceren van een nieuwe auteur. De naam van het werk geniet immers al bekendheid.⁴⁵

Zo divers als de drijfveren zijn om te schrijven, zo verschillend zijn ook de motieven voor herschrijven. De behoefte om een verhaal te (her)vertellen kan van velerlei aard zijn en er zijn ook tal van - klassieke - voorbeelden van te geven. In deze beperk ik mij echter tot het onderwerp van mijn keuze: *De Kreutzersonate* en wel de herschrijving hiervan door Margriet de Moor. In het door haar geschreven essay 'Rusland wees niet boos' zet De Moor haar motieven, die overigens voor meerdere interpretaties vatbaar zijn, lichtvoetig en prikkelend uiteen.

Maar waar het mij om gaat, het plezier van het hele avontuur, is dat mijn aanleiding Janáček's *Kreutzersonate* was, niets anders, en dat het alleen via dit stuk was dat ik literair opnieuw weer in aanraking kwam met Tolstoj. En er toen niet omheen kon, en dat ook niet wilde, de reusachtige Tolstoj, de Russische Homerus die hoe dan ook toch een voorvader van mij is, een vrijmoedige knipoog te geven.⁴⁶

Met haar rewriting is De Moor overigens een tamelijk zeldzame bloem in het Nederlandse literaire landschap. Men heeft hier in het algemeen weinig aandacht voor dit genre, tot bloei is het nooit gekomen en de populariteit ervan is, op een enkele uitzondering na, gering. Daarbij doel ik op de roman *Een schitterend gebrek* (2003) van Arthur Japin waarin hij een episode uit het tumultueuze leven van de legendarische Casanova hervertelt en die in een groot aantal landen in vertaling is verschenen. Maar ook hier geldt, net als bij De Moor, dat bedoelde hervertelling gebaseerd is op een buitenlandse bron. Dit zegt overigens meer over Nederland dan over de genoemde auteurs, namelijk dat men in Nederland in vergelijking tot andere landen relatief weinig gericht is op de nationale canon en het eigen culturele verleden.⁴⁷

⁴⁴ Maaïke Meijer, 'Transforming memories in contemporary women's writing - Liedeke Plate' *Tijdschrift voor Genderstudie*, 4 (2012) 70-73.

⁴⁵ Plate, 'Rewriting', 63-73.

⁴⁶ Margriet de Moor, 'Rusland wees niet boos', *Tirade* 49 (2005) 407-411.

⁴⁷ Plate, 'Rewriting', 63-73.

2.4.3 Adaptatie: van literatuur naar film

In deze paragraaf wil ik het hebben over adaptaties, daarbij zal ik me vooral baseren op het werk van de Canadese literatuurwetenschapper Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, waarin zij haar ideeën aangaande dit fenomeen ontvouwt.

In feite is er niets nieuws onder de zon, stelt Hutcheon. Adaptatie is van alle tijden, van vroeger en van nu. Shakespeare deed het - ' [he] transferred his culture's stories from page to stage and made them available to a whole new audience' - . Evenals Aeschylus, Racine en Goethe om maar enkele namen uit het verre verleden te noemen. Ook zij vertelden in hun tijd oude, vertrouwde verhalen opnieuw, staken ze in een ander jasje, en vonden er een nieuwe vorm voor. Dat geldt ook voor deze tijd. Adaptaties zijn overal te zien: niet alleen in de vorm van films, televisieseries en musicals maar ook als strips, videogames en in pretparken.⁴⁸ Disneyland en Disneyworld in respectievelijk Californië en Florida zijn bekende voorbeelden. Maar ook de in 1952 geopende Efteling werd beroemd met zijn *Sprookjesbos* waar de vertellingen van onder meer Hans Christiaan Andersen en de gebroeders Grimm werden verbeeld.

Al vanaf het begin dat het medium film bestaat, worden er boekverfilmingen gemaakt. Eén van de eerste boekverfilmingen verscheen op 1 april 1903: *Alice in Wonderland*. De film, die een adaptatie is van het gelijknamige boek van Lewis Carroll dat zevenendertig jaar eerder verscheen, duurde slechts twaalf minuten en bevatte zestien scènes. Hoewel meer dan de helft van alle speelfilms en televisieseries zijn gemaakt naar romans, novellen en korte verhalen, en meer dan vijfentachtig procent van alle Academy Award Winning Best Pictures - Oscars - adaptaties zijn,⁴⁹ blijkt dat er in nogal wat van deze 'verbeeldingen' weinig meer is terug te vinden van wat men als lezer nu juist zo bewonderde in het literaire voorbeeld.

Wat mijzelf betreft: ik herinner me nog hoe ik als vijftienjarige de meeslepende roman *Exodus* van Leon Uris las, ik was er zo door gegrepen dat ik het nauwelijks kon wegleggen, de verfilming ervan door Otto Preminger die ik een paar maanden later zag, overigens net als het boek een wereldwijd succes, stak daar, vond ik, maar povertjes bij af. Blijkbaar verwachtte ik dat de film die op basis van de door mij bewonderde roman gemaakt was, precies dezelfde gedachten en emoties bij mij zou oproepen als de roman zelf. En dat is natuurlijk onmogelijk. Alleen al door het feit, zoals Rudolf Geel betoogt, dat lezers zich een voorstelling moeten maken van personages die via acteurs in de film een gegeven vorm krijgen.⁵⁰

Daarbij kom ik op de hiërarchie tussen literatuur en film. Een thema dat ik overigens slechts zijdelings wil aanstippen omdat het onderwerp van deze scriptie niet zo zeer 'mediatransfers' betreft als wel 'thematische transformaties': verschuivingen in gender en

⁴⁸ Linda Hutcheon with Siobhan O'Flynn, *A theory of Adaptation*, (London - New York 2013) 1-4.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Rudolf Geel, 'Kan een boek eigenlijk wel verfilmd worden?', *Literatuur* 13 (1996).

huwelijksmoraal door drie bewerkingen van dezelfde brontekst te vergelijken waar het draait om gender en huwelijk.

Toch een enkele opmerking over die veronderstelde hiërarchie. Van oudsher hebben degenen die zich met literatuur en kunstwetenschap bezighouden grote belangstelling aan de dag gelegd voor de vergelijking van toneel en roman en dichtkunst en beeldende kunst. Men zou kunnen spreken van een traditie die door auteurs als Bluestone (1957), Richardson (1970), Ropars-Weillemier (1970), Spiegel (1970), Chatman (1978) en Cohen (1979) is voortgezet.⁵¹

Linda Hutcheon constateert dat wat met name Bluestone zoveel jaren na de eerste boekverfilmingen heeft gezegd over de hiërarchie nog steeds opgaat: in het algemeen wordt een adaptatie als inferieur aan de originele brontekst beschouwd.⁵²

'Logophilia' dat tegenover 'iconophobia' staat en duidt op een sterke voorliefde voor het geschreven woord speelt hierin een rol - een bewerking werd gezien als een slap aftreksel van het origineel -, evenals het verschijnsel 'class prejudice' oftewel 'klassenvooroordeel'. In tegenstelling tot literatuur wordt film als kunstvorm veelal gerelateerd aan de lagere klassen en het grote publiek - 'the great unwashed popular mass audience' -.⁵³ Adaptaties beschouwt men als een vereenvoudigde uitvoering van de roman, met name bedoeld voor simpele, ongeletterde zielen. Een publiek dat het in de terminologie van de Franse socioloog Pierre Bourdieu ontbreekt aan 'cultureel kapitaal' en dat de voorkeur geeft aan de goedkope, makkelijk te behappen versnaperingen uit de entertainment industrie boven de complexe fijnproeversgeneugten van de literatuur.⁵⁴

Door het poststructuralisme met zijn relativering van de idee van een bron- of oortekst kwam hierin verandering. In vergelijking met Genette voor wie de auteursintentie een belangrijk criterium is, is de benadering van die van Hutcheon beduidend breder, waarbij zij adaptatie nadrukkelijk onderscheidt van andere vormen van intertekstualiteit.⁵⁵ Algemeen kan gesteld worden dat door middel van adaptatie een bepaald literair werk op een andere manier en met andere middelen of media verteld wordt, waarbij de inhoud in principe zo goed als onveranderd blijft: 'Adaptation is repetition, but repetition without replication.'⁵⁶

Hutcheon bekijkt daarnaast het begrip 'adaptatie' vanuit drie verschillende perspectieven: ten eerste als een *formele entiteit* of *product* 'an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. [...] telling the same story from a different point of view, for instance can create a manifestly different interpretation.'⁵⁷

⁵¹ Peters, *Van woord naar beeld*, 8-9.

⁵² Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 1-4.

⁵³ Robert Stam, 'Introduction: The Theory and Practice of Adaptation', in Robert Stam & Alessandra Raengo, *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (Oxford 2005) 1-52.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Jan Oosterholt, Negentiende-eeuwse Nederlandse toneelbewerkingen van Victor Hugo's *Les Misérables*, *Nedlet* 23/2 (2018) 159-186.

⁵⁶ Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 7.

⁵⁷ Ibidem, 8.

Ten tweede als 'een scheppingsproces.' Want 'the act of adaptation always involves both (re-) interpretation and then (re-) creation'.⁵⁸

Ten derde als een '*process of reception*, adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (*as adaptations*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition and variation'.⁵⁹

Rijst ten slotte de vraag waarom een filmmaker kiest voor een adaptatie? Wat motiveert hem - zoals in het geval van Bernard Rose - om te adapteren, ondanks het feit dat hij maar al te goed beseft dat zijn bewerking zal worden vergeleken met het originele werk en met persoonlijke versies in de hoofden en gedachten van het publiek? Een vergelijking die grote kans heeft in zijn nadeel uit te vallen.

Zo divers als de drijfveren zijn om te (her)schrijven, zo verschillend zijn ook de motieven om een literair werk te verfilmen. "Why adapt?," needs to take into account the range of responses provided by adapters themselves,⁶⁰ vat Hutcheon het antwoord op de vraag samen.

Zo zijn er economische drijfveren. Vaak proberen regisseurs een - bekende - roman te adapteren omdat ze via film een veel groter publiek kunnen bereiken dan een auteur met een boek kan. Een film is vaak toegankelijker en kan zodanig aangepast worden dat een breed publiek het verhaal kan volgen en begrijpen. Verder kunnen regisseurs een beroep doen op bekende en populaire acteurs wier namen over de hele wereld bekend zijn en werken als kasmagneten.

Adaptaties worden in sommige gevallen als *educatief* en *opvoedend* gezien voor kinderen. Klassieke voorbeelden zijn de sprookjes van de gebroeders Grimm of Andersen die door Walt Disney tot geanimeerde tekenfilms zijn omgezet en, niet onbelangrijk, ook werden voorzien van een moraal.

2.4.4 Adaptatie: van literatuur naar drama

In deze paragraaf wil ik mij in kort bestek bezighouden met de kritische noten die er gekraakt worden rond theaterbewerkingen van - bekende - romans en met de belangrijke verschillen tussen film- en toneelbewerking. Opmerkelijk is dat tussen beide fenomenen nogal wat parallellen te trekken zijn. Minstens zo opmerkelijk is het dat de praktijk van het bewerken van literaire fictie én de kritiek erop bijna net zo oud zijn als de roman zelf.⁶¹

Zoals de film bij haar introductie in het begin van de twintigste eeuw veelal gerelateerd wordt aan de lagere klasse en het grote publiek, werd de theatrale romanbewerking veelvuldig geassocieerd met het zo vaak vervloekte 'melodrama' dat zijn

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem, 111.

⁶¹ Jan Oosterholt, 'Negentiende-eeuwse Nederlandse toneelbewerkingen van Victor Hugo's *Les Misérables*', *Nedlet* 23/2 (2018) 159-160.

entree had gemaakt aan het begin van de negentiende eeuw.⁶² Een indertijd buitengewoon populair genre dat door theatercritici verdacht werd gemaakt en vervolgens op een zijspoor werd gerangeerd, waarbij men overigens van vergelijkbare motieven gebruik maakte als later bij de film. 'Het melodrama met zijn vormelijke extravagaties en zijn inhoudelijke hyperbolen maar ook en vooral vanwege de ondergeschikte positie die het woord er innam, riep onvermijdelijk de banvloek van het burgerlijk denken over zich af'.⁶³ Hoewel er van een 'banvloek' allang geen sprake meer is, wordt er desondanks in de Nederlandse pers ook vandaag de dag nog geregeld geklaagd over het grote aantal 'gemakzuchtige' bewerkingen van romans zowel op het toneel als in de film.⁶⁴

De twijfelachtige reputatie die theaterbewerkingen destijds genoten was overigens voor succesvolle Engels auteurs als Sir Walter Scott en Charles Dickens reden om zich hiervan te distantiëren. Van het werk van laatstgenoemde is een geweldig groot aantal adaptaties gemaakt. Hoewel Dickens in het begin van zijn carrière garen spon bij deze 'adaptatie-industrie', verzette hij zich er tegen in een later stadium van zijn loopbaan. Waarschijnlijk uit angst voor het averechtse effect ervan: de melodramatische en soms zelfs vulgaire bewerkingen van zijn romans zouden bij een meer elitair lezerspubliek in slechte aarde vallen.⁶⁵

Tot besluit wil ik in dit hoofdstuk nog een aantal verschillen bespreken tussen film en drama die relevant zijn voor mijn vraagstelling.

Een speelfilm bevat in het algemeen een geringe hoeveelheid dialoog.⁶⁶ In de meeste speelfilms is er dan ook beduidend meer te zien en te horen dan de gesprekshandelingen waaruit een toneelvoorstelling doorgaans voor nagenoeg honderd procent bestaat. (Een en ander gaat voor het toneelstuk *De Kreutzersonate - Als het verlangen maar stopt* echter niet helemaal op vanwege de muziek die hierin in zo'n belangrijke rol vertolkt.) Dit betekent dat de dramaturg vrijwel het hele gebeuren dat hij wil verbeelden zal moeten herleiden tot een reeks gesprekken en wel zodanig dat het publiek meeleeft met de personages en erdoor wordt 'meegesleept'.⁶⁷ Alleen al hieruit blijkt dat de dialoog in het toneelstuk een andere functie heeft dan in de film. De toneeldialoog/monoloog kan men stellen, is vooral de 'veruiterlijking' van een innerlijk gebeuren terwijl in de film juist het uiterlijk gebeuren een veel belangrijker plaats inneemt. Overigens wil ik in dit verband het episch theater niet onvermeld laten dat sterk is verbonden met de Duitse theatermaker Bertold Brecht en dat in de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw op gang maakte, en toentertijd maar ook later de nodige navolgers vond.

'Inzicht' geven is een van de belangrijkste uitgangspunten van het episch theater en kan als een reactie worden gezien op de indertijd heersende trend in de theaterwereld waarbij het vooral om het 'amusementsgehalte' van voorstellingen ging en het hoogste doel was het

⁶² Ibidem.

⁶³ Rob van Zalm ea, 'Het orkesteren van het geheugen', *Ornamenten van het vergeten* (2007) 9-10.

⁶⁴ Oosterholt, 'Negentiende-eeuwse toneelbewerkingen', 159.

⁶⁵ Oosterholt, 'Nederlandse "classic adaptations"', *Reader bewerkte boeken* (Heerlen 2017) 69.

⁶⁶ Peters, *Van woord naar beeld*, 30-32.

⁶⁷ Ibidem.

publiek zodanig te vermaken dat het even de dagelijkse zorgen vergat. Brecht keerde zich tegen 'deze oppervlakkige burgerlijke poppenkast'.⁶⁸

Om van een gebeurtenis, een - recente - geschiedenis , een politiek strijd, een maatschappelijk vraagstuk een goed werkend toneelstuk te maken, maakte hij gebruik van de epische vorm. Dat wil zeggen: er is een vertelinstantie, oftewel één of meer personages die het woord rechtstreeks tot het publiek richten afgewisseld met korte scènes waarin de acteurs voor de duur van een scène in de huid van een personage kruipen. Zo kan er een verteller worden ingezet die commentaar geeft op de gebeurtenissen op het toneel, terwijl bijvoorbeeld de personages zelf het publiek duidelijk maken dat er 'slechts' toneel wordt gespeeld door zich niet volledig te identificeren met hun rol door deze kritisch onder de loep te nemen.

In mijn bespreking van het toneelstuk, hoofdstuk 6, zal ik hier nog wat nader op ingaan met name waar het gaat om de vertelsituatie.

⁶⁸ https://nl.wikipedia.org/wiki/Episch_theater.

3. Tolstoi: leven en werk

In dit hoofdstuk vindt u als eerste een overzicht van het leven en werk van Leo Tolstoi, dan een samenvatting van zijn novelle *De Kreuzersonate*. en vervolgens een en ander over de receptie van de novelle indertijd Rusland en Nederland.

3.1 'Alle gelukkige gezinnen lijken op elkaar, elk ongelukkig gezin is ongelukkig op zijn eigen wijze'

Deze eerste zin uit de roman *Anna Karenina* is misschien niet alleen de beroemdste beginzin uit de wereldliteratuur maar is tevens zoals veel van Tolstois werk sterk autobiografisch gekleurd. Het familiedrama waar de beroemde auteur zowel het middelpunt als slachtoffer van is geweest is veelkantig en eindigt, zoals bekend, gitzwart. Hij is tweeëntachtig jaar oud als hij, vergezeld van zijn lijfarts en dochter Sasja, in de nacht van 28 oktober 1910 zijn landgoed Jasnaja Poljana ontvlucht, richting een tolstajaanse kolonie in de Kaukasus. Hij zal er nooit aankomen. Onderweg wordt hij ziek, hij krijgt longontsteking, om vervolgens enkele dagen later, in de vroege ochtend van 7 november in het huis van de stationschef van het dorpje Astapovo te overlijden, terwijl buiten de verzamelde wereldpers zich ophoudt en echtgenote Sofja de toegang tot haar stervende man geweigerd wordt.

'31 oktober kreeg ik om half acht 's morgens een telegram van de redactie van *Het Russische Woord*: 'Lev Nikol. in Astapovo ziek geworden. 40 koorts' Met zoon Andrej en dochter Tanja ben ik toen met een extra trein uit Toela naar Astapovo gereisd. Ik werd niet bij Lev Nik. toegelaten, ik werd met geweld tegengehouden, de deuren werden afgesloten, en mijn hart werd tot het uiterste gefolterd. Op 7 november om zes uur 's ochtends is Lev Nik. overleden. En 9 november is hij in Jasnaja Poljana begraven.'⁶⁹

Over het leven van Tolstoi is zeer veel gedetailleerde informatie beschikbaar. Zoveel dat ik mij zal moeten beperken tot de weergave van enkele hoogte- en dieptepunten die voornamelijk betrekking hebben op het onderwerp van mijn scriptie. Die grote hoeveelheid informatie danken we overigens aan het feit dat niet alleen de schrijver zelf gedurende zijn hele leven een uitvoerig dagboek bijhield, zijn echtgenote deed hetzelfde. Ook van zijn kinderen, samen met Sofja had hij er dertien, heeft het merendeel hun memoires gepubliceerd. Daarbij was Tolstoi gedurende de laatste jaren van zijn leven zo beroemd dat hij wekelijks tientallen bezoekers over de vloer kreeg. Velen van hen verwoordden hun indrukken. Om maar niets voor het nageslacht verloren te laten gaan, had hij bovendien op een gegeven moment zelfs een heuse staf om zich heen verzameld, waaronder zijn

⁶⁹ Sofia Tolstaja, *Dagboek*, (Amsterdam 1984) 353.

particulier secretaris Tjertkov, zijn lijfarts, een inwonende vriendin van een dochter en *last but not least* de Engelse vertaler Aylmer Maude (1858-1938). Deze laatste, gekenschetst als 'een even nederig als toegewijd chroniqueur', Tolstoi benoemde hem in 1902 tot zijn officiële biograaf, vertaalde samen met zijn vrouw Louise, (1855-1939) een groot deel van het oeuvre van Tolstoi in het Engels, bovendien verkeerde hij als huisvriend van Tolstoi in de bevoorrechte positie om met eigen ogen en oren te registreren wat er op het landgoed Jasnaja Poljana gebeurde. En dat was bepaald niet altijd even idyllisch en vaak verre van verheffend.

Sofja is overigens niet enthousiast over wat Maude tot dan toe - juli 1910 - over het leven van Tolstoi heeft geschreven. Ze vindt het geen goed boek, vooral omdat Maude, naar haar mening, hierin zichzelf te veel op de voorgrond stelt en vooral zijn eigen vertalingen over kunst en dergelijke propageert.⁷⁰ Maude zou overigens zijn lijvige biografie *The Life of Tolstoj: First fifty years & Later years* pas in 1930 publiceren. Een indrukwekkend en doorwrocht werk waarin het fenomeen Tolstoi aan alle kanten wordt belicht en de auteur onder meer tot de conclusie komt dat veel van Tolstois doctrines getuigen van naïviteit en gebrek aan politieke kennis.

'Tolstoy had no adequate sense of being a responsible member of a complex community with the opinions and wishes of which it is necessary to reckon. On the contrary, his tendency was to recognize with extraordinary vividness a personal duty revealed by the working of his own conscience and intellect, apart from any systematic study of the social state he was a member.'⁷¹

Maar wat vooral naar voren komt, zowel uit deze bron als uit andere, is dat Tolstois laatste jaren werden vergiftigd door de strijd rond zijn literaire nalatenschap. Vooral de periode kort voor zijn dood werd verziekt door een aaneenrijging van onenigheid, heftige ruzies, verdachtmakingen en scènes tussen beide echtelieden waarbij een sleutelrol voor de hier al eerder genoemd Tsjertkov was weggelegd.

Sofja zou het niet hebben kunnen verkroppen, dat zij na een leven van toewijding en opoffering in Tolstois gevoelsleven vervangen werd door deze 'hoogmoedige gek' die gaandeweg steeds meer Tolstois steun en toeverlaat was geworden. In haar dagboek wijdt zij er tal van passages aan, de een vaak nog heftiger, wanhopiger en verbitterder dan de ander. Zij schrijft bijvoorbeeld hoe gekrenkt zij zich voelt als ze een gesprek afluistert waarin ze haar man tegen ene Soetkovoï hoort zeggen; 'Ik heb de fout gemaakt dat ik getrouwd ben...' De fout vraagt ze zich af, 'omdat naar ik aanneem het huwelijksleven hem hindert in zijn geestelijk leven...'⁷² In haar dagboek tekent ze op hoe ze Lev. Nik duidelijk wil maken waar haar jaloezie op Tsjertkov op stoelt. Ze heeft er immers alle reden toe, - '*Two is company, three is not*' - , en confronteert haar echtgenoot met een uit

⁷⁰ Ibidem, 319.

⁷¹ Donna T. Orwing e.a., Editors preface, *The Cambridge Companion to Tolstoy* (E-book New York 2006) 9.

⁷² Sofia Tolstaja, *Dagboek*, 317.

1851 gedateerde passage uit zijn dagboek waarin hij schrijft dat hij nog nooit verliefd is geweest op een vrouw, maar wel vele keren op mannen. 'Ik dacht dat hij mijn afgunst zou begrijpen en me gerust zou stellen, maar in plaats daarvan werd hij helemaal bleek en zo woedend als ik hem héél lang niet gezien heb,' noteert ze in haar dagboek. Een dagboek overigens dat ze, met tussenpozen, bijna een halve eeuw heeft volgehouden en waarin zij eigenlijk voortdurend om begrip voor haar eigen moeilijke situatie vraagt en dat eerst en vooral ook bedoeld lijkt te zijn als tegenwicht tegen dat van Tolstoi. Ze acht het leven dat haar echtgenoot leidt, en daarbij doelt ze vooral op de laatste dertig jaar ervan, als vals en onoprecht en wil hem met haar dagboek van zijn voetstuk stoten. 'Moge de heilige waarheid die in dit dagboek staat niet teloorgaan en aan de mensen duidelijk maken wat nu verhuuld is.'⁷³

Ben ik dit hoofdstuk begonnen met in het kort het eind van Tolstois leven te schetsen, de lotgevallen van de jonge Tolstoi kunnen uiteraard niet onbesproken blijven. De eerste vijftig jaar van zijn leven zijn waarschijnlijk vanuit het perspectief van nu minstens zo interessant, zo niet interessanter, en misschien wel onthullender dan dat wat er over de periode na 1878 te berde wordt gebracht. Lev Nikolaevič Tolstoi komt in 1828 op het familielandgoed Jasnaja Poljana ter wereld als zoon van vorstin Marja Volkonskaja en graaf Nikolai Tolstoi. Het is een roerige tijd. Want de Russische revolutie mag dan officieel in 1917 plaatsvinden, volgens sommige historici is het zinniger om te stellen dat er in Rusland een revolutie plaatsvindt van 1812 tot 1934. Niet zozeer een politieke maar eerder een culturele die wordt ingeluid wanneer in 1812 het Russische leger Napoleon na zijn smadelijke aftocht uit Moskou achtervolgt tot in Parijs, en eindigt in 1934, als Joseph Stalin de macht grijpt.⁷⁴

In deze tussenliggende eeuw zoeken zowel de Russische heersers als hun tegenstanders naar eigen antwoorden op de Europese moderniteit. Thema's als De Verlichting, het afscheid van religie, de industrialisering en in het bijzonder de emancipatie van boeren, arbeiders en vrouwen zijn steeds vaker onderwerp in zowel de literatuur en de beeldende kunst als in het maatschappelijk discours.⁷⁵

Tolstoi die destijds een van de meest invloedrijke schrijvers in Rusland was, maar ook daar buiten, speelt een belangrijke rol in dit discours. Al in het begin van zijn roem als schrijver heeft Tolstoi de reputatie uiterst kritisch te staan tegenover zogenaamde populaire theorieën. Hij is wars van politieke correctheid. Helemaal wanneer deze ook nog eens wordt onderschreven door mensen uit zijn eigen klasse. Hij staat erom bekend voor die tijd 'ouderwetse' en 'vrouwonvriendelijke' ideeën op na te houden. Hierover doen dan ook de nodige anekdotes de ronde. Zo gaat het verhaal dat Tolstoi tijdens een officieel diner waaraan ook de beroemde romanschrijfster George Sand aanzit, de Française publiekelijk geschoffeerd zou hebben vanwege haar 'opruiende' ideeën op het gebied van de positie van vrouwen.

⁷³ Ibidem, 314.

⁷⁴ Jeanna Marie Whiting, 'Tolstoi and the woman question', *University of South Florida* (2006) 1-2.

⁷⁵ Whiting, 'Tolstoi', 1-2.

[...] the conversation turned to Sand's latest book. Predictably, Tolstoy created a scene, suggesting that if the heroines of her novels existed in real life, they should be carted around Petersburg on a pillory wagon for the edification of the citizenry.⁷⁶

Nog een voorbeeld: in een vaak geciteerde brief uit 1886, gepubliceerd door een liberale krant die hiermee wil aantonen hoe conservatief het vrouwbeeld van Tolstoi wel niet is, schrijft hij, dat in tegenstelling tot de vele rollen die de man kan vervullen, er voor de vrouw slechts drie zijn weggelegd: baren, zogen en zoveel mogelijk kinderen krijgen.⁷⁷ De fictionele expressie daarvan is het ideaalbeeld van de deugdzame Natasja in *Oorlog en Vrede* en Kitty in *Anna Karenina*, vrouwen voor wie het moederschap en de zorg om hun kroost de ultieme levensvervulling zijn.

Tolstoy's contempt for women's liberation finds fictional expression in his ideally mothers most conspicuously Natasha in *War and Peace* and Kitty in *Anna Karenina* whose preoccupation with their children satisfies all need and desires and exhausts all creative potential.⁷⁸

Een ideaalbeeld dat in scherpe tegenstelling staat tot het personage Anna. Ondanks enkele sympathieke karaktertrekken die de heldin worden toegeschreven, is zij gedoemd te sterven. Zij verwerpt immers haar natuurlijke bestemming van echtgenote en moeder.

Anna Karenina - despite any sympathetic traits she may possess - is condemned because she subverts her biologically determined maternal roll and destroys the sanctity of her family. For this violation of natural law, she must die.⁷⁹

Die zogenaamde ouderwetse opvattingen van de schrijver worden overigens door Edwina Cruise sterk genuanceerd omdat deze slechts een enkel facet van Tolstois complexe persoonlijkheid en gelaagde oeuvre zouden belichten. Zij benadrukt dat het juist een grote en belangrijk verdienste van Tolstoi is geweest dat hij in een periode van veertig jaar - vanaf zijn eerste novelle *Huwelijksgeluk* (1859) tot aan zijn laatste roman *Opstanding* (1899) - de queeste van zijn vrouwelijke personages zodanig in kaart heeft gebracht dat deze de toen geldende genderconventies overstegen.

Over this forty year period Tolstoy charts a female quest that overcomes the entrenched barriers of gender conventions.⁸⁰

⁷⁶ Edwina Cruise, *Women, sexuality and the family in Tolstoy, The Cambridge Companion to Tolstoy* (E-book New York 2006) Part 3 General Topics 9.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

Het lag overigens niet voor de hand dat Tolstoi een van de grootste literatoren van zijn tijd zou worden. Stammend uit een oud, adellijk geslacht was hij op grond van zijn afkomst voorbestemd, net als zijn vader die in het leger diende tijdens de Napoleontische oorlogen, voor een politieke dan wel militaire loopbaan. In 1852 treedt hij, zoals gebruikelijk in zijn kringen, tot het leger toe. Hij is net zevenentwintig en dan nog officier wanneer hij als schrijver doorbreekt met zijn *Schetsen uit Sebastopol* waarin hij verslag doet van de belegering en val van deze stad tijdens de Krimoorlog. Lev. Nic was trouwens niet het enige literaire talent in de familie. Meerdere malen heeft hij er in zijn dagboeken en geschriften op gewezen dat zijn broer Nikolai over duidelijk meer talent beschikte dan hij maar dat het hem ontbrak aan de juist ondeugden - 'requisite vices' - voor een schrijver en daarmee doelde hij, volgens Donna Tussing Orwin, op zijn eigen diepgewortelde verlangen om anderen te beïnvloeden en geliefd te zijn: 'The specific vice of poets is vanity'. In zijn vroege dagboeken en in zijn eerste pennenvruchten maakt hij daar ook veelvuldig gewag van. 'He told his wife that when he read a favorable review of *Childhood* [...] he choked back "tears of joy"'. Hij beschouwt zijn lezer als een intieme vriend. Nogal wat critici brengen Tolstois grote behoefte aan intimiteit in verband met de vroege dood van zijn ouders. Hij was drie toen zijn moeder stierf, negen toen zijn vader overleed.⁸¹

In 1861 trekt Tolstoi zich terug op Jasnaja Poljana, het familielandgoed waar hij geboren is om zich daar verder aan zijn literaire carrière te wijden. Hij is dan inmiddels ook getrouwd met de zestien jaar jongere Sofja Behrs (1844- 1919), dochter van een lijfarts aan het Kremlin. Naast de zorg voor hun kroost - tussen 1863 en 1888 is zij zestien keer zwanger en brengt dertien kinderen ter wereld - is zij nauw betrokken bij de totstandkoming van zijn oeuvre. Het manuscript van zijn eerste grote werk *Oorlog & Vrede* dat in 1869 verschijnt, kopieert zij maar liefst zeven maal. Ook *Anna Karenina* dat Tolstoi in 1876 voltooit en waarin hij scherpe kritiek levert op de elite van zijn tijd en deze in het bijzonder toespitst op de man-vrouwverhouding in die periode, schrijft zij vele malen over. In zijn oeuvre belichaamt deze roman zowel een diepgaande verkenning van de onweerstaanbare macht en tegelijkertijd vernietigende kracht van seksuele wellust als van de positie van de vrouw en de dubbele moraal in het Rusland van die tijd. Ondanks het buitengewone grote succes van beide romans begint Tolstoi na de publicatie van *Anna Karenina* hevig aan zijn schrijverschap te twijfelen.⁸² De armoede onder de boeren, hongersnoden, de kerk die de bevolking dom houdt, de tsaristische censuur, het houdt hem meer bezig dan het schrijven van duizenden pagina's literatuur zoals hij al heeft gedaan. Hij maakt een ernstige crisis door waarbij zijn hele bestaan - zijn huwelijk - vanaf die tijd is er sprake van een verwijdering tussen hem en Sofja - zijn gezin, zijn werk, zijn levenswijze op losse schroeven komt te staan. Na drie jaar vindt hij hierin een uitweg: hij zoekt zijn heil in de religie, verwerpt de romankunst als goddeloos en werpt zich op het schrijven van moralistische pamfletten die gretig aftrek vinden. 'Always prone to radical experimentation, he tried more and more to live the solutions that he was advocating in his books'. De historica Rosamund Bartlett noemt Tolstoi

⁸¹ Donna Tussing Orwin, *The Cambridge Companion*, preface.

⁸² K. Warmenhoven, 'De profeet van Jasnaja Poljana', *HP/De Tijd* (13 mei 1995).

in haar boek *Tolstoy: A Russian life* niet voor niets 'net zo Russisch als het Kremlin'.⁸³ Ook in zijn leven voltrekken zich voortdurend revoluties. Eerst in zijn dionysische uitpattingen, later in zijn christelijk ascetisme. Aanvankelijk in zijn romans, vervolgens in zijn pamfletten en stichtelijke fabels. Ook uit zijn dagboeken blijkt dat Tolstoj kampt met een haast grenzeloos verlangen naar zelfvervolmaking, de reden waarom hij de strijd aanbindt met zijn zogenaamde zwakheden. Zoals daar zijn ijdelheid, hoogmoed, besluiteloosheid, goklust, luiheid, apathie maar ook roken, drinken, het eten van vlees - hij wordt vegetariër - en de ergste van alle: seksuele wellust. Zelfs binnen het huwelijk propageert hij geheelonthouding want seks leidt alleen maar af van het werkelijke doel: het dienen van God. En dan verschijnt na deze diepe crisis die Tolstoj heeft doorgemaakt in 1891 *De Kreutzerersonate*, een novelle waarin de thematiek uit *Anne Karenina* in verhevigde vorm terugkeert en die tegelijkertijd zijn *comeback* naar de literaire fictie markeert.

Vanaf het verschijnen van *De Kreutzerersonate* komt overigens ook steeds meer de nadruk te liggen op Tolstoj als moralist. Daarnaast is het vermeldenswaard dat Tolstoj dit verhaal schreef aan de vooravond van een misogyne tijd waarin de hier al eerder genoemde Strindberg maar ook de Oostenrijkers Karl Kraus (1874-1936) en in het bijzonder Otto Weininger (1880-1903) die met zijn in het jaar van zijn dood verschenen werk *Geslecht und Charakter* zijn ideeën over het bedenkelijke verschijnsel vrouw breed zou uitmeten.⁸⁴ In dat opzicht zou het personage Pozdnysjew uit *De Kreutzerersonate* als een literaire voorloper beschouwd kunnen worden. In zijn pulserende en koortsachtige monoloog blijft hij herhalen wat daarna talloze malen opnieuw is beweerd, dat de vrouw ogenschijnlijk afhankelijk is van de man, maar dat ze in werkelijkheid de macht in handen heeft.

3.2 Beknopte verhaallijn De Kreutzerersonate

De Kreutzerersonate is een zogenoemde raamvertelling. De verteller ervan zit in de trein. Tussen zijn medepassagiers bevinden zich - het is een gemêleerd gezelschap - een advocaat, een winkelbediende, een dame, een grijsaard, een koopman en een wat vreemde, zwijgzame, theedrinkende man. Wanneer het gesprek op dan in die tijd blijkbaar actuele onderwerpen komt als huwelijk, echtscheiding en vrouwen doet deze aanvankelijk zwijgzame man de nodige grimmige en, vooral met alle toen gebruikelijke vooruitstrevende opvattingen strijdige uitspraken. Vooral de moderne visie van de enige vrouw in het gezelschap, getypeerd als 'een niet mooie en niet jonge dame die rookte, met een vermoeid gezicht, gekleed in een mantel die iets weg had van een herenjas' -⁸⁵ staat hier diametraal tegenover. Terwijl zij hooggestemde denkbeelden heeft over het huwelijk en gelooft in liefde die gegrondvest is op een eenheid van idealen, op geestelijke verwantschap, gelooft hij daar alles behalve in. Want, zo meent hij, 'als man en vrouw de uiterlijke verplichting op

⁸³ M. Hurenkamp, 'Net zo Russisch als het Kremlin', *De Groene Amsterdammer* (31 maart 2011).

⁸⁴ Arnold Heumakers, 'Otto Weininger: Geslecht und Charakter, 1903', *NRC* (13 maart 1998).

⁸⁵ LT, *De Kreutzerersonate*, 17.

zich nemen om hun hele leven samen te blijven en ze elkaar na twee maanden niet meer kunnen uitstaan, dan loopt dat uit op een verschrikkelijke hel waardoor ze aan de drank raken, op elkaar schieten, zelfmoord plegen, of de ander doodslaan, of zichzelf of de andere vergiftigen.⁸⁶ Tot slot zegt hij:

'U hebt begrepen, zoals ik zie, wie ik ben? zei de grijze heer zacht en schijnbaar rustig. "Nee, ik heb niet het genoeg..." 'Het genoeg is niet groot. Ik ben Pozdnysjew, dezelfde bij wie zich die kritieke periode voordeed, waarop u zinspeelde, die episode waarin hij zijn vrouw vermoordde,' zei hij ieder van ons snel aanzien.⁸⁷

Even later blijft deze Pozdnysjew met de verteller alleen in de coupé achter. Terwijl de trein zijn weg door de Russische nacht vervolgt, vertelt deze Pozdnysjew al rokende en sterke thee drinkend zijn levensverhaal verder. Waarbij de hypocrisie van de Russische maatschappij, zijn cynische kijk op huwelijk en seksualiteit en zijn misogynie de rode draad zijn naast zijn angst voor 'de macht van het andere geslacht'.

Voor het personage Pozdnysjew is seks het intrinsieke kwaad omdat het de oorzaak is van vreselijke passies die leiden tot echtbreuk, ziekte, geweld en in zijn geval zelfs tot moord. Hij behoort tot de hoogste kringen. Waarmee niet gezegd is dat deze kringen in moreel opzicht eveneens hoogstaand zijn. Integendeel. Tot aan zijn huwelijk leidt hij een leven dat in zijn milieu gebruikelijk is: losbandigheid is er *bon ton*. Zijn huwelijk, zo blijkt al snel uit het verhaal, is verre van harmonieus. Dat komt voornamelijk doordat de relatie van beide echtelieden op lust gebaseerd is. Perioden van dierlijke verliefdheid wisselen elkaar af met perioden van hevige ruzies en wederzijdse haat. Bovendien wordt Pozdnysjew gedurende zijn hele huwelijksleven vrijwel onophoudelijk gekweld door jaloezie. Omdat zijn - naamloze - echtgenote na de geboorte van hun vijfde kind lichamelijk ernstig verzwakt is, wordt een nieuwe zwangerschap haar door de doktoren ten zeerste ontraden. Dat is niet het enige: zij leren haar ook, overigens tot zijn afschuw, hoe dat te voorkomen. Niet meer 'eeuwig zwanger' bloeit zij op en werpt zich weer hartstochtelijk op het pianospelen. Dan verschijnt ene Troechatsjevski op het toneel. Een niet onverdienstelijk violist. Al gauw komt deze geregeld op bezoek om met de vrouw des huizes vioolsonates te spelen. Hoewel Podznysjew verteerd wordt door afgunst organiseert hij desondanks een huisconcert waarop zijn echtgenote en de jonge violist samen zullen musiceren en onder meer Beethovens *Kreutzer* sonate ten gehore zullen brengen. Volgens Pozdnysjew overigens een zedeloos en gevaarlijk stuk.⁸⁸ De uitvoering is een succes. Kort daarna gaat hij op een districtsreis. Tijdens deze reis wordt Pozdnysjew zo gekweld door jaloezie - 'het duivelse

⁸⁶ Ibidem, 18.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Kunst als activiteit is, volgens Tolstoj, gebaseerd op het feit dat mensen via tastzin, gehoor of gezichtsvermogen, in staat zijn om het gevoel te ervaren van iemand die zijn emotie uitdrukt. Enkele simpele voorbeelden om eea te illustreren: de ene mens lacht en de andere die dat hoort wordt vrolijk; of de ene mens huilt en de ander die dat ziet, voelt verdriet. De ene is geprikkeld of opgewonden, en de andere die dat ziet komt in eenzelfde geestestoestand. Tolstoj noemt dat *infecteren of besmetten met gevoel*.

beest der jaloezie begon te brullen in zijn kooi en wilde eruit springen' -⁸⁹ dat hij eerder dan hij van plan was geweest terugreist naar huis. Daar aangekomen ziet hij de jas van zijn vermeende rivaal aan de kapstok hangen. Hij gaat naar zijn werkkamer, pakt een dolk van de muur en spoedt zich naar het vertrek waar zijn vrouw en Troechatsjevski aan het eten zijn, valt eerst de jonge violist aan die hevig schrikt en vervolgens de benen neemt en doorsteekt ten slotte zijn echtgenote die een paar uur later aan haar verwondingen bezwijkt.

3.3 De receptie van De Kreutzeronate

De belangstelling die men in Nederland heeft voor Rusland wordt aanvankelijk bepaald door de handel. Van de Russische beschaving heeft men geen hoge pet op Sterker nog, tot ver in de negentiende eeuw beschouwt men de Russen als een stel barbaren. Ondanks het beschavingsoffensief van Catharina II dat hier in hoofdzaak door het werk van Voltaire bekendheid kreeg, had dit weinig invloed op de publieke opinie. In de Franse tijd wordt het er niet beter op. Wel steeg het aanzien van de Russen door hun overwinning op Napoleon. 'Men kreeg wel ontzag voor hun militaire macht,' schrijft Rudolf Jans in zijn proefschrift 'Tolstoj in Nederland', 'maar allerm minst voor hun beschaving. [...] De gunstige indruk, die Alexander I als overwinnaar van de tiran in het Westen kon maken, bewerkte slechts, dat men hier ging onderscheiden tussen een Russische elite met een aangemeten beschaving en het Russische volk dat nog in barbaarsheid moest zuchten.'⁹⁰

Rond 1886 tekent zich echter een kentering af. Evenals dat het geval is in Frankrijk, Duitsland en Engeland schieten nu ook hier de vertalingen als paddenstoelen uit de grond en wacht de Russische roman in het vervolg daarvan een warm welkom. Tegenover de onwaarschijnlijkheid van een ontaarde romantiek en het al te aardse van het naturalisme bood 'het ware realisme' van de Russische roman een dankbaar tegenwicht.⁹¹ Ook het vermeend mysticisme hierin, dat paste bij de tijdgeest, die gedurende het *fin de siècle* zeer vatbaar was voor vage bespiegelingen zou volgens Jans aan het succes hebben bijgedragen. Daarbij zou er omstreeks 1890 in Nederland 'een zekere Russiomanie' hebben geheerst. De Russische klank van een schrijversnaam was soms al voldoende om het succes van een werk te verzekeren.

Om welke auteurs ging het indertijd? Het gaat hier, zo blijkt dan nog om een beperkt gedeelte van het oeuvre van Toergenjew, Dostojewski en Tolstoj. Met dien verstande dat Tolstoj gaandeweg, gedurende de periode 1886-1896, zijn landgenoten steeds meer achter zich laat en hen in populariteit verre overstijgt. Zijn buitengewone populariteit dankt Tolstoj aan een combinatie van factoren. Inderdaad zijn onmiskenbare talent, bij zijn entree als realistisch kunstenaar vinden de vertalingen van zijn beroemde werken als *Oorlog & Vrede* en *Anna Karenina* hier gretig aftrek. Ook zijn adellijke titel, hij is graaf, spreekt tot

⁸⁹ LT, *De Kreutzeronate*, 44.

⁹⁰ Rudolf Jans, *Tolstoj in Nederland*, Academisch proefschrift (Bussum 1952) 158.

⁹¹ Ibidem, 159.

de verbeelding. Overigens worden niet alleen zijn romans stuk gelezen, ook zijn theologische en moralistische geschriften worden op de voet gevolgd en de elementen van zijn leer - kernpunt de aan de Bergrede ontleende eis van weerloosheid - vinden hier makkelijk ingang en brengen menigeen in beroering. Een kunstenaar als Vincent van Gogh is er bijvoorbeeld diep door geraakt en beschouwt Tolstoi als degene die hem uit zijn geestelijke kwellingen kan bevrijden.⁹²

En dan verschijnt in 1890 *De Kreutzer-sonate*. De novelle maakt een verpletterende indruk en was aanleiding tot heftige discussies. Niet alleen in Rusland maar ook daar buiten. De schok die de novelle teweegbrengt zowel in eigen kring - 'Ik weet niet hoe en waarom *De Kreutzer-sonate* in verband is gebracht is met ons huwelijksleven, maar dat is gebeurd [...] en iedereen had met mij te doen'⁹³ - als bij het op sensatie beluste publiek, ethici en letterkundigen. Tolstoi komt na het verschijnen van *De Kreutzer-sonate* in het brandpunt van de belangstelling te staan en de novelle wordt een steen des aanstoots 'niet geschikt om in gezelschap voor te lezen'.⁹⁴ Een en ander wordt vooral veroorzaakt door de in de novelle verkondigde, en in het algemeen belachelijk gevonden, huwelijksmoraal. De hoofdfiguur verwerpt het huwelijk, een van de hoekstenen van de Russische maatschappij, en predikt bovendien seksuele onthouding. Zoals de slavist Karel van het Reve in een artikel schrijft, was een en ander toentertijd haast even erg als het oproepen tot het verwerpen van de bestaande orde en is er volgens hem de reden van dat de novelle aanvankelijk niet door de censuur komt. Aan de andere kant: Tolstoi gold als de grootste Russische schrijver ooit. Een verhaal van hem verbieden kan eigenlijk niet. *De Kreutzer-sonate* komt er dus toch mede door de inzet van echtgenote Sofja Tolstaja.

Toen ik weg was uit Jasnaja is hier een brief van de minister gekomen met de toestemming in de *Volledige Werken De Kreutzer-sonate* en *Het Nawoord op te nemen*. [...] Ik kan in mezelf een gevoel van triomf niet onderdrukken dat ik de hele wereld gepasseerd ben en tot de tsaar ben doorgedrongen - dat ik, een vrouw, bereikt heb wat niemand anders gedaan zou kunnen krijgen.⁹⁵

Ook in de jaren daarna, tot ver in de twintigste eeuw en zelfs in de eenentwintigste eeuw, zal *De Kreutzer-sonate* de gemoederen nog bezighouden. Zo schrijft de Nederlandse dichteres en socialiste Henriëtte Roland Holst, zij was een groot bewonderaar van de Russische meester, in 1930 over hem:

Zo was Tolstoi's geest in die jaren en deze geest is het die werken als de *Macht der Duisternis*, de *Dood van Iwan Iljitsch* en de *Kreutzer-sonate* bezielt. Hun sombere hevigheid, hun bijna cynisch pessimisme zijn uitingen van profetischen toorn. De maatschappij is een

⁹² Ibidem, 159.

⁹³ S. Tolstaja, 76.

⁹⁴ Jans, *Tolstoj in Nederland*, 160.

⁹⁵ S. Tolstaja, 84.

poel van ongerechtigheid: schijnheiligheid bederft alle verhoudingen, in alles heerscht de leugen.⁹⁶

Een ander sprekend voorbeeld in dezen zijn de door Albert Perdeck (1888-1973) opgetekende herinneringen aan Tolstoi en die aan *De Kreutzersonate* in het bijzonder.⁹⁷

Op een zomerse namiddag in het jaar 1907 komt de jonge Perdeck in de Amsterdamse Kalverstraat een man met wapperende haren en een zware, rossige baard tegen met een pak papier onder zijn arm terwijl deze plechtig roept: 'Koopt en Leest! De Weg tot het Geluk'. De jongeman koopt een blaadje voor 5 cent om vervolgens niet alleen te lezen hoe zijn houding tegenover de Staat en de officiële kerken dient te zijn maar ook dat vleesgebruik, drank en zinnelijkheid in welke vorm ook bestreden moeten worden. Om in het vervolg daarvan te ontdekken dat tot staving van deze strenge voorschriften het in het blaadje wemelt van aanhalingen uit de geschriften van Tolstoi. Een naam die hem overigens bekend is.

Hoe zou dit ook anders hebben gekund. Was deze Rus niet de meest besproken, de meest gelezen, de meest controversiële auteur van die jaren rondom de eeuwwisseling? Bovendien had ik nog als schooljongen van een jaar of twaalf, dertien tussen de talloze afgedankte boeken op de zolder van ons Amsterdamse grachtenhuis een verfromfaaid exemplaar van *De Kreutzersonate* opgepikt; een Duitse vertaling in een geel-papieren omslag.

Ik was nog niet vergeten hoe ik daar, in het schemerlicht van het dakraam, onmiddellijk gegrepen werd door Tolstoys moordenaarsverhaal. Waarvan de spanning waarschijnlijk nog zal zijn verhoogd door het besef dat de 'grote mensen' mij dit boek terstond uit handen zouden nemen, met de bekende verontschuldiging dat het 'geen lectuur' voor kinderen was. Duits was onze tweede taal in huis en vormde geen bezwaar.⁹⁸

3.4 Genderdiscours en huwelijksmoraal bij Tolstoi

Als er iets duidelijk wordt uit de negentiende-eeuwse cultuur is het wel dat seksualiteit, ook in het Rusland van die tijd, in belangrijke mate wordt bepaald door maatschappelijke motieven. Het is een zeer omstreden terrein, een figuurlijk mijnenveld waarop conflicten op het gebied van ras, milieu en sekse zowel privé als publiekelijk worden uitgevochten. Uiteenlopende groeperingen proberen hun politieke invloed aan te wenden door morele verontwaardiging te wekken, het huwelijk ter discussie te stellen, gelijke behandeling van vrouwen na te streven en seksuele praktijken aan de kaak te stellen. Men treedt in de politieke arena om openbare discussies uit te lokken over kwesties die tevens bij mensen

⁹⁶ Henriette Roland Holst-van der Schaik, 'Over Tolstoi - Een nieuwe manbaarheid', *De Gids* 94 (1930) 6.

⁹⁷ Albert Perdeck, 'Op stap met Lev', *De Gids* 130 (1967) 1-9.

⁹⁸ Ibidem.

hun intiemste en meest persoonlijke gevoelens raken.⁹⁹ Zoals dat in feite gebeurt tijdens de treinreis - in een openbare wagon - in *De Kreutzerersonate*. Het gemêleerde gezelschap in de wagon, waarvan de stem van die van de hoofdfiguur - Pozdnysjew - het luidst klinkt.

In die zin kan men de novelle van Tolstoi, waarin het over het huwelijk gaat, en vooral over de onmogelijkheid daarvan, het intrinsieke kwaad van seks, en 'de dubbele moraal' van de toenmalige Russische elite als een moralistisch pamflet zien. Een pamflet dat bijna naadloos aansluit op de tijdgeest van de late negentiende eeuw. Ik zeg 'bijna' want hoewel, de negentiende eeuw een periode is waarin, althans in de westerse literatuur, het huwelijk weinig rooskleurig wordt afgeschilderd, is het instituut zelden zo zwart gemaakt als bij Tolstoi. Ook het idee dat seksualiteit, zelfs binnen het huwelijk, verwerpelijk is, werd niet breed gedragen door zijn tijdgenoten. En dat is voorzichtig uitgedrukt want het was, zoals ik al meldde, juist eerder een reden geweest het boek te verbieden.

Zoals bekend nam Tolstoi aan het eind van zijn leven steeds vaker de rol van profeet op zich. Hij predikte naast geweldloosheid en vegetarisme ook seksuele onthouding. Hij dacht met afschuw terug aan de fouten die hij in zijn eigen leven had begaan, met name zijn promiscuïteit tijdens zijn jonge jaren. De schets van het losbandige leven van Pozdnysjew bevat op zijn minst enkele autobiografische elementen.¹⁰⁰

Daarnaast is het vermeldenswaard dat Tolstoi zeer onder de indruk was van een boek dat hem in deze periode van zijn leven was toegestuurd. *Tokology: A book for Every Woman*. De auteur van het boek, dr. Alice Bunker Stockham (1833-1912), was één van de eerste vrouwelijke artsen in de Verenigde Staten en gespecialiseerd in gynaecologie. Zij was van mening dat vrouwen niet de ene na de ander zwangerschap moesten (ver)dragen en dat mannen hun seksuele verlangens dienden te leren beteugelen. Tolstoi was het daar volkomen mee eens en stuurde haar een brief in het Engels om dit te onderschrijven:

Without labour in this direction mankind cannot go forward: and it seems to me especially in the matter treated in your book in chapter XI 'Chastity in Martial Relations', we are very much behindhand... That sexual relation without the wish and possibility of having children is worse than prostitution and onanism, and in fact is both. I say is worse, because a person which commit the same sin, think they are quite righteous.¹⁰¹

De geladen verhouding tussen de twee geslachten in de literatuur, is in deze tijd overigens een veel voorkomend thema, zoals ook Toos Streng in haar artikel 'Een natuurlijke orde?' laat zien en Mary Kemperink in haar werk *Het verloren Paradijs*. Een en ander kan mede worden beschouwd als een erfenis van de geslachtskaraktertheorie. Het gangbare beeld : voor hem (de man) is seksualiteit van fysiologisch belang, voor haar (de vrouw) is het op een heel andere manier noodzakelijk: namelijk een voorwaarde voor het moederschap. Oftewel:

⁹⁹ Georges Duby en Michelle Perrot, *Geschiedenis van de vrouw - De negentiende eeuw* (Amsterdam 1993) 339-341.

¹⁰⁰ <https://spasibo-magazine.com/article/de-kreutzerersonate-lev-tolstoj>, geraadpleegd 01-08-2019.

¹⁰¹ Rosamund Bartlett, *Tolstoy: A Russian Life* (2011) 325.

mannen houden van seks, sterker ze kunnen niet zonder terwijl vrouwen er een 'natuurlijke' afkeer van hebben.¹⁰²

Daarnaast bestaat er een diepgevoelde morele afkeuring van het seksueel verlangende lichaam. Dat beeld wordt in *De Kreutzersonate* veelvuldig bevestigd bij monde van het hoofdpersonage, maar tegelijkertijd is er in deze periode ook sprake van verschuivingen in de maatschappelijke perceptie, zoals we in het werk van Tolstoi zien. Niet alleen in de hier besproken novelle maar ook in een roman als *Anna Karenina*. Verschuivingen ten aanzien van het huwelijk - echtscheiding wordt bespreekbaar - de autonomie van de vrouw, moederschap, het beperken van het kindertal en dus ook de seksualiteit.

Lange tijd, althans zo was het beeld, werd de seksuele begeerte gereserveerd voor de man terwijl het object van dat verlangen - de vrouw - rein werd gehouden. Daarmee begeerde hij iets dat hij eigenlijk niet mocht begeren. Bovendien werd op die manier het 'verbod' in zekere zin belichaamd door de vrouw. Seksuele wellust was haar immers 'van nature' vreemd. Toonde zij zich daarentegen wel zinnelijk, dan was er iets grondig mis met haar maar ook met de man die zich daardoor van zijn stuk liet brengen. In de verleidelijke vrouw straft de man zijn eigen verwerpelijke seksuele opwinding.¹⁰³ Van dit mechanisme is *De Kreutzersonate* sterk doortrokken.

¹⁰² Kemperink, *Het verloren paradijs*, 166-169.

¹⁰³ Ibidem.

4. Adaptatie 1: de roman van Margriet de Moor

In dit hoofdstuk vindt u informatie over het werk van Margriet de Moor, over háár *Kreutzersonate* in het bijzonder, en een vergelijkende analyse van Tolstois *Kreutzersonate* met die van De Moor.

4.1 'L'art pour l'art'

Margriet de Moor (1941) komt als Margaretha Maria Antonetta Neefjes ter wereld in Noordwijk en groeit op in een katholiek gezin van zeven meisjes en drie jongens. Haar vader is hoofd van de ulo daar, hij geeft er Frans en Duits. Na de geboorte van haar tiende kind, keert ook haar moeder weer terug naar deze school om er Nederlands en geschiedenis te geven. De Moor typeert haar jeugd als 'gedisciplineerd' en het huwelijk van haar ouders als een 'echt liefdeshuwelijk'. Na de ulo gaat ze naar Leiden, 'bij de paters' naar de HBS, en vervolgens naar het Koninklijk Conservatorium in Den Haag om piano en zang te studeren. Vanaf 1968 treedt ze geregeld op als zangeres van voornamelijk twintigste-eeuwse avant garde repertoire, gaandeweg voelt ze zich echter steeds minder thuis op het podium. Als ze trouwt met beeldend kunstenaar Heppe de Moor stopt ze met zingen. Samen met haar echtgenoot, met wie ze twee dochters krijgt, organiseert ze in de jaren tachtig in zijn atelier in 's Graveland bijeenkomsten met publiek waar kunstenaars optreden. Voor die bijeenkomsten maakt ze videofilms waarin ze elke keer een kunstenaar met zijn werk portretteert. Ze noemt het haar eerste 'creatieve daad' en zou er zeker mee zijn doorgegaan als de toenmalige minister van Cultuur Elco Brinkman de subsidie niet had stopgezet.¹⁰⁴

Meteen nadat de filmsubsidie is ingetrokken, begint ze te schrijven. In een interview met Lien Heyting in NRC zegt ze hierover: '[...] En zonder te gaan peinzen wat ik nu met mijn leven verder moest. [...] ik nestelde me met een stapel A4tjes in een lege kamer met de opdracht een verhaal van tien pagina's te schrijven. En dat lukte'.¹⁰⁵ In 1988 debuteert zij met de verhaalbundel *Op de rug gezien* die in 1989 genomineerd wordt voor de AKO-literatuurprijs. Deze prijs zou ze echter pas later ontvangen en wel voor haar roman *Eerst grijs, dan wit dan blauw* (1992). De jury oordeelde over de schrijfstijl van de laureaat:

Margriet de Moor schetst in stemmig, sensitivistisch proza dat trefzeker de complexe ervaringswereld van de personages oproept, een ijle, autistische wereld.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Lien Heyting, 'Het is goed om ellende te verdringen', *NRC* (23 november 2011).

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ http://Wikipedia.org/wiki/Margriet_de_Moor.

Daarna volgen *Hertog van Egypte* (1996), *Zee-binnen* (1999), *Kreutzersonate* (2001), *De verdrinkenen* (2005), *De Kegelwerper* (2006), *De schilder en het meisje* (2010), *Mélody d'Amour* (2013) en *Van Vogels en Mensen* (2016).

Hoewel er in haar werk geen prominent thema is, zijn er wel enkele die zich hardnekkig opdringen. De Moor noemt literatuur en muziek de twee verslavende bronnen van haar schrijverschap. Een literaire verslaving die zich overigens niet beperkt tot haar favoriete schrijvers Thomas Mann, Nabokov en Borges maar zich uitstrekt over Russische, Franse, Oost-Europese en Zuid-Amerikaanse literatuur. Literatuur die eerder gekenmerkt wordt door stijl en sfeer dan door spanning en plot. Kunst en dus ook de literatuur beschouwt De Moor als een sterke kracht en beslist niet, zoals velen doen volgens haar, als 'ongevaarlijke franje', daarvoor is ons dagelijks leven er na haar overtuiging te veel van doordeesemd. 'In elk afscheid zit altijd een beetje Anna Karenina, in elk liefdesdrama een beetje Madame Bovary[...]'¹⁰⁷

In haar eigen literaire werk streeft ze geen realistische kunst na met een lineaire, chronologische voortgang, maar gaat ze veelal uit van abstracties als ritme, roes, kleur, klank, toonsoort. Geen alwetende verteller maar stemmen vanuit verschillende perspectieven, geen beschrijving, maar evocatie via beelden, verrassende overgangen, vertragingen en versnellingen. De Moor lijkt een 'l'art pour l'art' opvatting te huldigen. Kunst drukt een eigen werkelijkheid uit: muziek gaat over muziek, literatuur over literatuur.¹⁰⁸ Voor haar is schrijven vooral een creatief ambacht, waarbij ze zich sterk richt op de sensaties van de zintuigen. Alles draait om kijken, luisteren, voelen, proeven, om sensualiteit en erotiek. De Moor is wars van een psychologische benadering van de literatuur die ze een 'beperkte manier om de wereld te interpreteren' noemt. 'Dan kun je nog maar beter goed religieus zijn, dan kom je misschien wel verder met de verschijnselen van onbegrijpelijkheid', is een uitspraak van haar. De ongrijpbaarheid van haar personages, zoals ook in *Kreutzersonate* het geval is, is dan ook een wezenskenmerk van haar werk, waardoor deze personages voor elkaar en voor de lezer vreemden blijven. Of zoals ze het zelf verwoordt in het hier al eerder aangehaalde interview met Lien Heyting: 'Een lichte vrees voor degene met wie je leeft, een zekere afstand, vind ik veel mooier dan dat je elkaar volkomen doorgrondt.'¹⁰⁹ Het lijkt ook de grondtoon te zijn voor haar personages. Hoewel de huwelijken in haar boeken doorgaans goed zijn, gaat het wel vaak om twee mensen die volkomen verschillend en vreemd zijn en dat vooral niet willen opheffen, maar juist eerder koesteren.

[...] gaf het hem een enorme voldoening aldoor te weten dat zij aan zijn zijde was, Suzanna, en pronkte hij met haar als met een kunstwerk dat als elk kunstwerk

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Mariëtte Polman, 'Mens en melodie: een verontrustende verhouding - Muziek in romans van Margriet de Moor', *Literatuur* 19 (2002).

¹⁰⁹ L. Heyting, *NRC* 23 november, 2001.

eigengereid, in zichzelf rustend was, dat hij bij wijze van gunst wel in intieme kring wilde vertonen.¹¹⁰

4.2 De voorgeschiedenis van *Kreutzer*sonate (2001)

De voorgeschiedenis van *Kreutzer*sonate loopt over verschillende tijdsperiodes en kunststromingen heen. Ooit legde De Moor uit dat haar roman moet worden gezien als de vierde etappe in een tour die begint bij Ludwig van Beethoven (1770-1827). 'Ik hou eraan vast dat de start van *Kreutzer*sonate een muzikale start is geweest.'¹¹¹ In 1803 publiceerde Beethoven *Vioolsonate nr. 9 in A, opus 47*. Uit enthousiasme droeg hij de sonate aanvankelijk op aan George Bridgetower, met wie hij samen het stuk op de première in Wenen uitvoerde. Spontaan zou de componist boven het werk hebben geschreven: *Sonata per uno mulattico lunattico*: Sonata voor een mal mulatje. Bridgetower was overigens niet zo zeer mal als wel een opvallende verschijning in deze Oostenrijkse wereld. Als de zoon van een Pools-Duitse moeder en een West-Indische vader wordt hij getypeerd als een kleine jongensachtige ietwat exotische verschijning die behalve als violist ook als grappenmaker optrad en zeer in de smaak viel bij het publiek, in het bijzonder bij het vrouwelijk publiek. Het verhaal gaat dat Bridgetower en Beethoven nog diezelfde avond na de succesvolle uitvoering een knallende ruzie kregen naar aanleiding van een opmerking van de violist over een dame die de componist zou kennen. Daarop zou Beethoven de opdracht aan Bridgetower hebben ingetrokken om vervolgens boven de partituur '*a suo amico R. Kreutzer*' te hebben geschreven, daarmee doelend op de Franse componist Rudolphe Kreutzer.¹¹² Hoewel die het stuk overigens onbespeelbaar verklaarde, is de sonate toch onder zijn naam bekend geworden.

De publicatie in 1891 van Tolstois novelle *De Kreutzer*sonate kan beschouwd worden als de tweede etappe in deze tour. 'Dit is het werk (Beethovens *Kreutzer*sonate) waaruit Tolstoi, later in de negentiende eeuw zijn inspiratie heeft geput voor die zwartgallige novelle van hem.'¹¹³ Dan komt in het eerste kwart van de negentiende eeuw (1923) de Tsjechische componist Leoš Janáček (1854-1928) die door Tolstois verhaal geïnspireerd wordt voor zijn eerste strijkkwartet: de derde etappe. Om ten slotte aan het begin van de eenentwintigste eeuw (2001) opgevolgd te worden door Margriet de Moors 'kleine roman' *Kreutzer*sonate.

'[...] Op het moment dat ik hoorde dat er een strijkkwartet bestaat dat *Kreutzer*sonate heet, kreeg ik onbedwingbaar veel zin om - quasi argeloos, quasi, alsof er geen zekere Tolstoj was geweest die een zekere beroemde novelle had geschreven - een

¹¹⁰ Margriet de Moor, *Kreutzer*sonate (Amsterdam 2011) 93.

¹¹¹ Margriet de Moor, 'Rusland wees niet boos', *Tirade* 49 (2005) 407-411.

¹¹² Margriet de Koning Gans, 'Kreutzer

¹¹³ Ibidem.

liefdesgeschiedenis te schrijven waarin een muziekstuk, namelijk Janáček's strijkkwartet, een hoofdrol zou spelen. [...] Hoe het ook zij, ik had het plan voor mijn liefdesgeschiedenis nog niet opgevat, of daar waren de drie hoofdpersonen al, daar doken ze al op compleet met hun humeuren, hun uiterlijk, en vooral hun noodlot.¹¹⁴

Wie zijn die personages die in haar verhaal de hoofdrol spelen? Eerst zal ik hen summier voorstellen, dan zal ik een korte samenvatting van de roman geven om in een volgende paragraaf de verhouding tussen de Russische *Kreutzer-sonate* en de Nederlandse *remake* intertekstueel te analyseren.

De vrouw over wie gesproken wordt heet Suzanna Flier -'[...]oplettende kruisbesleurige ogen, brede lippen, een stevig bleek hartvormig gezicht en asblond haar'-¹¹⁵ De man om wie het in dit verhaal draait, de blinde muziekcriticus Marius van Vlooten, wordt verliefd op haar tijdens een masterclass in Bordeaux, waarbij zij, Suzanna, als eerste violiste het strijkkwartet *Kreutzer-sonate* van Janáček speelt. Op weg daarheen tijdens een vliegreis die met veel vertragingen gepaard gaat, vertelt deze Marius zijn levensgeschiedenis aan een medepassagier, een dan nog jonge musicoloog die tevens de verteller van het verhaal is -'pienter, belangstelling voor veel te veel dingen tegelijk en dus zonder enige ware hartstocht'-¹¹⁶ Tijdens deze ontmoeting doet Van Vlooten hem het drama uit de doeken waarvan zijn blindheid het gevolg is: een liefdesstommiteit. Nadat zijn vriendin, zijn grote liefde, hem, de patriciërszoon en rechtenstudent, voor een ander heeft verlaten, jaagt hij zich een kogel door het hoofd. Een operatie redt hem het leven maar hij verliest het licht uit zijn ogen. Tien jaar na deze ontmoeting treffen de musicoloog en de muziekcriticus elkaar opnieuw tijdens een wederom ernstig vertraagde vliegreis. Beiden zijn nu op weg naar *de Salzburger Festspiele*. Tijdens deze reis vertelt Marius het vervolg van zijn levensverhaal. Hij en Suzanna blijken, tot verbazing van de verteller, uiteindelijk te zijn getrouwd. Gedurende zijn huwelijk wordt Marius, zoals hij vertelt, echter zo hevig gekweld door jaloezie dat hij een plan beraamt om zijn echtgenote te vermoorden. Op het ultieme moment - hij wil haar van de hoogste etage van hun in aanbouw zijnde appartement doen storten - wordt hij gedwarsboomd door een van haar niesbuien.

[...] Suzanna, op een handbreedte van hem af, ademde heel diep in, minstens zo diep als hij, en gedurende één krankzinnig ogenblik schoot het door hem heen: ze moet niezen! Ze krijgt een van die rare niesbuien die ze wel vaker heeft!¹¹⁷

Zestien jaar later zit de musicoloog opnieuw in het vliegtuig, nu echter alleen. Hij is uitgenodigd 'om in Wiesbaden een seminarium over *Musik für Augen und Ohren* bij te wonen, om in Parijs een aantal gastcolleges over Janáček en zijn fascinatie voor de dood van zijn heldinnen te geven en om, allereerst, in Amsterdam een lezing te houden met als titel

¹¹⁴ De Moor, 'Rusland wees niet boos', 408.

¹¹⁵ MdM, *Kreutzer-sonate*, (35)

¹¹⁶ Ibidem, 8.

¹¹⁷ Ibidem, 127.

*De blik van Orfeo. Een abuis?*¹¹⁸ Tijdens de vlucht leest hij in de krant een rouwadvertentie waarin staat dat Suzanna Flier, innig geliefde echtgenote en moeder door een vliegtuigcrash is omgekomen. Onder het rouwbericht staan de namen van de gezinsleden: Marius van Vlooten, Benno, Beatrijs en Lidwien. De verteller trekt vervolgens de conclusie dat alles uiteindelijk in orde is gekomen. 'Ze hebben zich dus verzoend, dacht ik en toastte in gedachten op Van Vlooten en Suzanna Flier, grandioos!'¹¹⁹

4.3 Een vergelijkende intertekstuele analyse van De Kreutzersonate met Kreuzersonate

4.3.1 Het onafwendbare noodlot

Net als bij Tolstoi is De Moors *Kreutzersonate* een reisverhaal. Bij hem is het een treinreis, bij haar verplaatsen de personages zich per vliegtuig. Vervoersmiddelen die elk in hun tijd voor het 'moderne reizen staan' en tevens een eigentijds gevaar impliceren. Een gevaar dat bij De Moor beduidend sterker is aangezet dan bij Tolstoi en uiteindelijk de opmaat blijkt te zijn voor het noodlot dat niet te ontlopen valt. Pozdnysjew maakt maar één keer een opmerking over het gevaar van zijn vervoersmiddel. 'Oh, ik ben bang, ik ben bang voor spoorwegcoupés, ik heb er een afschuw voor.'¹²⁰ Bij De Moor hangen dreiging en gevaar bijna voortdurend in de lucht. Schijnbaar onschuldige vertragingen - 'En we hoorden het eerste bericht door de speaker boven ons hoofd dat de vlucht naar Bordeaux nog even moest worden uitgesteld' - zijn boodschappers van de dood.¹²¹

Wat we nog niet, wisten [...] was dat de Boeiing 737 die ons naar Bordeaux had zullen brengen door nog onopgehelderde omstandigheden met honderdvijftig passagiers aan boord op Heathrow verongelukt was.¹²²

Vertelt Pozdnysjew gedurende een nachtelijke treinreis zijn lotgevallen aan een anonieme reisgenoot, de tripjes die Marius en de verteller samen maken, zijn te kort om een heel levensverhaal in te verpakken. Om dit op te lossen zijn de vluchten geregeld vertraagd en heeft de schrijfster het levensverhaal van Marius in drie stukken geknipt.

I. In de vijfentwintig minuten die de vlucht duurde, aten mijn reisgenoot en ik een croissant, dronken een kop koffie en daar bleef het bij.¹²³

¹¹⁸ Ibidem, 133.

¹¹⁹ Ibidem, 140.

¹²⁰ LT, *De Kreutzersonate*, 28.

¹²¹ MdM, *De Kreutzersonate*, 11.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem.

II. Tien jaar nadat ik met Marius van Vlooten naar Bordeaux was gereisd, deed ik voor een kort verblijf Europa weer aan, en trof de criticus bij een van de incheckbalies van Schiphol.¹²⁴

III. Dus nam ik op die heldere koude dag een taxi om vanuit Boston naar Schiphol te vliegen en onderweg, zo onverwacht dat het me de adem benam, de namen van Van Vlooten en die van zijn vrouw, Suzanna Flier, tegen te komen en even heel stil te worden.¹²⁵

Het eerste en tweede verhaal bestaan uit herinneringen van de ik-verteller toen ze beiden op weg waren naar een *masterclass* in Bordeaux. Tien jaar eerder, bij een tussenstop in Brussel verkeerden ze in een vergelijkbare situatie: het vliegtuig naar Bordeaux had vertraging. Tijdens dat oponthoud onthult Van Vlooten hoe hij blind is geworden. Het tweede verhaal dat de ik-verteller uit zijn geheugen opdiept betreft de *masterclass* in Bordeaux.

Ruim over de helft (blz. 80) begint de roman als het ware voor de tweede keer. Het verhaalkader is weliswaar hetzelfde (Schiphol) maar dit derde verhaal is niet opgebouwd uit herinneringen van de ik-verteller maar bevat het relaas van wat er na de *masterclass* is gebeurd. Hun liefdesgeschiedenis kent een vergelijkbaar verloop als die van de personages in Tolstois *Kreutzersonate*. Marius verdenkt Suzanna van overspel met de altviolist van het strijkkwartet. Wantrouwen en jaloezie vergiftigen dermate hun huwelijk dat de liefde van Marius omslaat in haat: hij beraamt een moordaanslag die echter in tegenstelling tot Tolstois *Kreutzersonate* niet doorgaat. Hoewel het betreffende hoofdstuk bij Tolstoi het einde van de novelle is, volgt er bij De Moor nog een epiloog met als titel 'Zestien jaar later', en worden beide hoofdstukken op vergelijkbare wijze afgesloten. Overigens ook het getal zestien lijkt - weer - een verwijzing naar Tolstoi in te houden. Het doet denken aan de zin waarmee Pozdnysjew zijn verhaal begint: 'Het begon toen ik nog geen zestien jaar was'.¹²⁶

'Vaarwel,' zei ik, hem de hand reikend. Hij gaf mij zijn hand en glimlachte nauwelijks merkbaar, maar zo zielig dat de tranen mij in de ogen kwamen. 'Neem me niet kwalijk,' herhaalde hij diezelfde woorden, waarmee hij zijn hele verhaal had besloten.¹²⁷

Wetend dat hij door een kennis zou worden afgehaald, dacht ik al; dat was het dan, toen hij, de reusachtige blinde, zich bij de paspoort-controle omdraaide en de hele rij reizigers verschrikte door met weggedraaide ogen te blijven staan. 'Pardon. Neemt u me niet

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem, 134.

¹²⁶ LT, *De Kreutzersonate*, 21.

¹²⁷ LT, *De Kreutzersonate*, 109.

kwelijk. Entschuldige!' mompelde ik. Ik drong naar voren. 'Vaarwel,' zei ik en pakte zijn hand, die stijf en koud aanvoelde.¹²⁸

De Moor heeft er overigens nooit een geheim van gemaakt zich aan Tolstois novelle 'schatplichtig' te voelen. Integendeel. In 2005 schreef ze in een in *Tirade* gepubliceerd artikel.

Rusland wees niet boos! Er bestaan op de wereld verhalen die ooit zijn begonnen en sindsdien niet meer van ophouden hebben geweten. Ze gaan door. Beginnen opnieuw. [...] Rusland wees niet boos!. Er is, in Russische vertaling, een Nederlandse *Kreutzer-sonate* verschenen.¹²⁹

In haar roman zijn er dan ook talloze - schijnbaar - terloopse toespelingen te vinden die naar zijn novelle verwijzen. Het getal 16 ter zijde gelaten, spreekt alleen al de titel wat dat betreft 'boekdelen': *Kreutzer-sonate*. Geen lidwoord dus omdat, althans dat is mijn verklaring, De Moor de titel *Kreutzer-sonate* als een reeks opvat, 'een spiraal die zich afwisselend van muziek naar literatuur beweegt en een zo levenskrachtig motief heeft dat er ergens halverwege deze eeuw wel weer een nieuw exemplaar zal verschijnen. Een kameropera stel ik me voor, want *Kreutzer-sonate* zoekt de intieme vorm, geen symfonie of dikke roman'.¹³⁰

Overigens laat De Moor door de keuze van deze titel al in het allervroegste stadium van haar roman doorschemeren dat er een moord in het verschiet ligt. Even verderop in het begin van haar roman geeft ze nog een subtiele hint als Marius na zijn mislukte zelfmoord op een avond de *Sacre du Printemps* van Strawinski op zijn draaitafel legt. Een balletstuk dat onder meer gaat over het rituele offer van een meisje aan de god van de lente:

Aardig wat fouten, maar hemelse goedheid, als u me zou vragen wie het naderhand nog heeft gepresteerd om dat doortrapte ritme, dat boosaardige tempo, die niet-goed-te-praten verrukking van de meisjesmoord dermate wellustig...¹³¹

Ook geeft De Moor al in het prille begin van haar roman aan wat voor vrouwbeeld Van Vlooten in zijn jonge jaren heeft. Het blijkt een veelzeggende passage te zijn. En niet alleen vanwege de 'vijf kinderen' die hierin genoemd worden, een verwijzing naar het kindertal van Pozdnysjew, maar ook vanwege de koppeling van seksualiteit en voortplanting.

[...] En wat dat betekende, in die tijd, daarvan hebben jullie tegenwoordig nauwelijks nog benul! [...] Een vrouw ging in die tijd niet zo gauw met een man naar bed.

¹²⁸ MdM, *Kreutzer-sonate*, 131.

¹²⁹ MdM, 'Rusland wees niet boos', 407-411.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ MdM, *Kreutzer-sonate*, 28.

De vrouwen waren trotser en dierlijker. Zich aan een man geven, zo noemde zelfs de meest lichtzinnige onder hen haar liefdesgunsten, en zelfs de meest lichtzinnige erkende de in haar wezen verborgen wet die zegt dat elk organisme er in de eerste plaats op uit is zijn eigenschappen voort te zetten en te verfijnen, ze kon, kortom, zwanger worden. Jawel, verliefdheid was in die tijd nog teeltkeus en dat gold ook voor mij. Ik ben er beslist van uitgegaan dat deze mooie vrouw me vijf kinderen zou schenken.¹³²

In beide verhalen spelen *eros* en *thanatos* een grote rol: eerst de - onweerstaanbare - liefde, gevolgd door de vernietigende werking van de jaloezie. Hoe bepalend daarbij is de muziek in dit 'krachtenveld'? Volgens De Moor manipuleert de 'onbevattelijke' muziek mensen zonder dat ze het weten, wijzigt die hun bewustzijn en stuurt hen letterlijk of figuurlijk een zijpad op. En dat alles door de verleidelijke schoonheid van de muziek.¹³³

Toen de countertenor een lied van Purcell begon te zingen, en toen dat lied op een tekst van Shakespeare woord voor woord viel te verstaan, legde ze (Emily, de zus van Van Vlooten) goed bedoeld haar hand op die van haar broer, goed bedoeld maar verschrikkelijk fout omdat hij er een weekhartigheid achter voelde waarmee ze wel zijn staat van betovering opmerkte, maar er geen flauw vermoeden van had, geen zweem zelfs, maar een onbegrijpelijkheid die ook hemzelf ver boven het hoofd ging: *'If music be the food of love, come on come on, come on come on, till I am filled, am filled with joy!*¹³⁴

Ook bij Tolstoi brengt de 'onbevattelijke' muziek vergelijkbare sensaties teweeg zoals blijkt tijdens het huisconcert waarop de echtgenote van het hoofdpersoonage Pozdnysjew en de violist Troechatsjevski samen zullen musiceren en onder meer Beethovens *Kreutzer* sonate ten gehore zullen brengen. Zoals al eerder opgemerkt een door Pozdnysjew zedeloos en gevaarlijk stuk genoemd.

Ze speelden de Kreutzer sonate van Beethoven. Kent u het eerste Presto? Ként u het? Hu!... Een vreselijk ding, die sonate: Vooral dat eerste deel[...] Muziek brengt mij ertoe mijzelf en mijn ware werkelijkheid te vergeten, ze brengt me over in een andere toestand die niet de mijne is: onder de macht van de muziek schijnt het me toe dat ik dingen voel die ik niet begrijp, dingen kan die ik niet kan [...] Zij, de muziek, brengt mij plotseling, onverhoeds in de geestesgesteldheid waarin zich de componist heeft bevonden.¹³⁵

Maar daar waar Tolstoi Beethovens stuk gebruikt, kiest Margriet de Moor voor Janáček's kwartet om gebeurtenissen in gang te zetten. Tijdens het spelen van zijn kwartet wordt de basis gelegd voor het drama: liefde verstikt door jaloezie.

¹³² MdM, *Kreutzer* sonate, 18-19.

¹³³ MdM, 'Rusland wees niet boos', 49.

¹³⁴ MdM, *Kreutzer* sonate, 29.

¹³⁵ LT, *De Kreutzer* sonate, 85.

[...] Zij (Suzanna) heeft het gedaan, die avond en Van Vlooten heeft het gehoord en is haar gevolgd zonder te beseffen, natuurlijk, waaraan zij zich in de roes van haar concentratie heeft gehouden: de tip, de mysterieuze aanwijzing die haar leraar na heel lang nadenken aarzelend formuleerde.

*Don't play the notes, just humanize them.*¹³⁶

Alvorens tot de volgende paragraaf over te gaan, waarin ik mij zal concentreren op de man-vrouwverhouding in beide *Kreutzer-sonates*, wil ik deze paragraaf besluiten met hun beider motto. Titel, ondertitel, tussentitel en motto zijn enkele van de elementen die door Genette zijn benoemd als paratekst. (Gr. para = naast.)¹³⁷ Overigens ook begrippen als omslag, auteursnaam, voorwoord, inhoudsopgave, register maar ook aanbiedingsfolders en interviews met de auteur vallen binnen deze categorie. Volgens Genettes theorie bestaat een tekst dan ook uit de eigenlijke tekst en de paratekst; de laatste maakt de tekst tot een boek dat in de buitenwereld kan functioneren en vormt dus in feite de verbinding tussen tekst en lezerspubliek. Parateksten hoeven dus niet per se van de auteur afkomstig te zijn, parateksten kunnen bovendien sturing geven aan het beeld dat de lezer opbouwt.¹³⁸

Beide *Kreutzer-sonates* hebben een opmerkelijk motto dat mijns inziens de toon van het verhaal neerzet en zeker bij Tolstoi niet alleen de onafwendbaarheid van het noodlot onderstreept maar ook een sterk moralistische boodschap in zich herbergt. De Russische auteur citeert uit respectievelijk Mattheüs 5: 28 en 19:10.11 en diens woorden lijden geen twijfel:

- Maar ik zeg u: Een ieder, die een vrouw aanziet om haar te begeren, heeft in zijn hart reeds echtbreuk met haar gepleegd.¹³⁹

- De discipelen zeiden tot Hem: Indien voor een man de zaak met zijn vrouw zó staat, is het niet raadzaam te trouwen. Doch Hij zeide tot hen: Niet allen vatten dit woord, alleen zij aan wie het gegeven is.¹⁴⁰

Het door De Moor gekozen motto van Michel Montaigne steekt daar in zekere zin, hoewel ook zij recht op het einde afstevent, niet alleen luchthartiger bij af, maar ook realistischer. Immers, de praktijk leert dat huwelijken die louter gebaseerd zijn op uiterlijk schoon en lichamelijke lust meestal niet een heel lang leven beschoren zijn. Er is meer voor nodig om een huwelijk in stand te houden. In ieder geval is De Moor beduidend minder moralistisch in de keuze van haar motto dan Tolstoi en daarmee lijkt zij zich te distantiëren van de door hem geëtaleerde denkbeelden over gender en huwelijk in zijn novelle.

¹³⁶ MdM, *Kreutzer-sonate*, 64.

¹³⁷ Van Boven & Dorleijn, *Literair Mechaniek*, 208-209.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ LT, *De Kreutzer-sonate*, 7.

¹⁴⁰ Ibidem.

De plicht van de kuisheid houdt nogal wat in. Willen wij dat onze vrouwen hun bereidwilligheid intomen?

Ik zie geen huwelijken sneller de mist ingaan en mislukken dan wanneer ze gericht zijn op schoonheid en amoureuze verlangens. Er zijn steviger en duurzamer fundamenten nodig, en een oplettende blik; dat onbekookte gedrag is nergens goed voor.¹⁴¹

4.3.2 De verhouding tussen man en vrouw

Hoewel in de hier besproken *Kreutzer-sonates* de muziek een voorname plaats inneemt, wil ik mij toch in het bijzonder bezighouden met de verhouding tussen man en vrouw. In beide gevallen is deze problematisch. Zowel het huwelijk van Pozdnysjew en zijn vrouw als dat van Marius en Suzanna staat om verschillende redenen zo onder spanning dat een en ander wel op een drama moet uitlopen. Jaloezie, de onkenbaarheid van de ander en het verleden spelen in alle twee de werken een bepalende rol. Een en ander wil ik via een vergelijking van citaten laten zien en daarmee wil ik tevens aantonen hoe individueel maar tegelijkertijd ook hoe universeel huwelijksproblematiek kan zijn.

Wat het verleden betreft: Pozdnysjew begint zijn verhaal, net als Marius bij zijn studentenjaren. Wat de mannen in die roerige jaren hebben beleefd, (mis)vormt hen en zal van blijvende invloed zijn op hun latere liefdesrelaties. Bij Pozdnysjew is daar vooral de maatschappij debet aan, - 'zelfs de wetenschap stuurt hen naar de publieke huizen' - ' een facet dat ook wordt belicht door Peter Ulf Möller in zijn monografie over Tolstoi:

The Kreutzer-sonate as an equally radical act of unmasking the false sexual morality of the educated and privileged classes in Russia.¹⁴²

Terwijl het voor Marius vooral de abrupt beëindigde romance met zijn jeugdliefde Ines is, - 'dat hij volslagen blind was geweest voor de voortekenen van haar vertrek kwam door zijn begeerte'¹⁴³ - die schuldig is aan zijn moeizame relaties met vrouwen.

In het bed tegen de lambrisering had hij met zijn minnares de nacht doorgebracht, ze hadden er ook ontbeten en ze hadden onhandig op hun ellebogen steunend de krant gelezen die hij in kamerjas en op sloffen twee trappen lager van de mat had geraapt zonder ook maar een seconde te bedenken dat zij, daarboven, voor haar eigen leven haar eigen plannen al had. Nu keek ze hem even aan, alsof hij haar nooit van onder naar boven gekust had. Ze had haar jas gevonden, de sleutel

¹⁴¹ MdM, *Kreutzer-sonate*

¹⁴² Peter Müller Ulf, 'Tolstoi and the Debate on Sexual Morality in Russian Literature in the 1890'.

¹⁴³ MdM, *Kreutzer-sonate*, 16.

uit een van de zakken gevist, op langgerekte toon gegaapt. Nog geen vijf tellen later - 'Nou, dag!' - was ze weg.¹⁴⁴

Niet doordat zij hem nog steeds tot een treurig gemis was, maar [...] omdat het háár gezicht was, gefixeerd in een lach, dat hij als het vrouwenportret aller vrouwenportretten in zijn hoofd had gehad op het moment van het schot.¹⁴⁵

Tolstois *Kreutzer-sonate* kan dan ook, in tegenstelling tot *De Moors* roman, eerst en vooral als een maatschappijkritisch pamflet worden beschouwd. Hij stelt de maatschappij en meer specifiek de hypocriete visie die men indertijd heeft op de relatie tussen man en vrouw, de heersende seksuele moraal en het huwelijk verantwoordelijk voor de noodlottige afloop van zijn eigen echtverbintenis.

[...] Vanaf dat ogenblik stond ik niet meer rein tegenover de vrouw, en dat zou ik ook nooit meer kunnen. Ik werd datgene wat men een lichtmis noemt. [...] Evenals een morfinist, een dronkaard, een aan het roken verslaafde geen normaal mens meer is, zo is ook een man die enige vrouwen heeft gekend louter voor zijn genot, ook niet meer normaal maar voorgoed bedorven - een lichtmis.¹⁴⁶

Of aangaande de dubbele moraal in de kringen waarin de hoofdfiguur zich beweegt:

[...] En als die heren, en ik zelf ook, als wij, op ons dertigste jaar soms al losbollen, met op ons geweten een honderdtal uiteenlopende misdaden tegenover de vrouwen, als wij, dertigjarige losbollen, helemaal schoongewassen, gladgeschoren, geparfumeerd, met schoon ondergoed, in rok of uniform, een salon betreden of op een bal komen, dan zijn wij het toonbeeld van reinheid en één en al charme!¹⁴⁷

Hoewel er in de roman van *De Moor* in eerste instantie, en vooral in vergelijking met het gelijknamige werk van Tolstoj, geen uitgesproken denkbeelden over gender en seksuele moraal te vinden lijken te zijn, is dat inderdaad schijn. Want ook in deze kleine roman schuilt, weliswaar verholen, kritiek op de seksuele moraal van het betreffende tijdsgewricht. Kritiek die te beluisteren valt in de woorden van de ik-verteller als hij herinneringen ophaalt aan zijn tijd als jongerejaars aan het Musicologisch Instituut wanneer hij regelmatig de hoofdstad aandoet.

[...] Op het instituut aan de Keizersgracht moesten wij mannelijke studenten en docenten er niet van opkijken als de pisbakken op het toilet met linten waren afgezet. Op straat[...]

¹⁴⁴ Ibidem, 14-15.

¹⁴⁵ Ibidem, 35.

¹⁴⁶ LT, *De Kreutzer-sonate*, 24.

¹⁴⁷ Ibidem, 25.

doorstonden wij de vrouwelijke blik die ons nakeek en nafloot, daar moest je tegen kunnen. Elkaar aanstoten, giechelen, het vrijpostige getuur naar je gulp ondervond je als een tikje gênant om niet zeggen ontzettend vervelend. [...] Samenzwerende, de slavenstaat van het huwelijk bevechtende studentes maakten zich echt niet druk om zoiets als studiepunten maar voerden actie voor de vrije verstrekking van de pil. Overigens was het uit politiek oogpunt natuurlijk beter om niet met ons onderdrukkers naar bed te gaan, Amsterdam werd lesbisch, werd een feminien bolwerk dat erin slaagde een hele generatie mannen voorgoed af te leren een vrouw te aanbidden en in haar mantel te helpen.¹⁴⁸

Een schuchter type moet de ik-verteller overigens in zijn jonge jaren zijn geweest. (Verwijt hij zichzelf wellicht dat hij destijds niet meer 'werk' van haar heeft gemaakt?) Want hoewel hij en Suzanna een tijdlang goed bevriend waren en elkaar tamelijk intiem kenden - 'ik had Van Vlooten desgewenst kunnen vertellen dat Suzanna Flier zwaar sliep, hardop droomde - en - een lichaam had dat van nature lekker rook [...]'- , heeft de musicus zich nooit aan een verhouding met haar gewaagd.¹⁴⁹

De reden daarvan? Hij zou het niet - meer - weten. Misschien was hij indertijd te bleu, niet doortastend genoeg geweest. Haar terughoudendheid jegens hem, zo wil hij zichzelf graag doen geloven, zou ook hebben kunnen komen - een romantische gedachte - doordat ze 'een geheime liefde met een van haar docenten beleefde. [...] Want in tegenstelling tot haar zusters van de Universiteit van Amsterdam, bleven de conservatoriumstudentes (zoals Suzanna) zich die dingen gewoon permitteren, in die dagen.'¹⁵⁰ De 'mysterieuze' vrouw spreekt de ik-verteller blijkbaar meer aan dan de vrijpostige.

In de epiloog, ZESTIEN JAAR LATER, waarin de musicoloog, wederom in het vliegtuig zit, klinkt de kritiek op de huidige seksuele moraal nog luider door. Vooral waar 't het gedrag, de normen en waarden van de jonge, moderne vrouw betreft. De dan niet meer jonge ik-verteller heeft het daar beslist niet op. Een en ander blijkt uit zijn reactie op de conversatie tussen twee van zijn medepassagiers.

Feit is niettemin dat ik in de Boeing 747 met een capaciteit van 465 passagiers op de middenrij belandde, de minst comfortabele, en dat drie van de 465 passagiers een praatgraag vriendenclubje vormde waarvan er twee aan mijn rechter - en een aan mijn linkerkant een stoel hadden toegewezen gekregen. [...] Omdat ik als obstakel in hun midden zat, moesten ze om zich verstaanbaar te maken soms vrij hard praten maar toen ik aanbod om van plaats te wisselen zeiden ze: 'Och, waarom?' Zodoende moest het mij wel opvallen dat de twee vrouwen, die zich als op de televisie buitengewoon actueel en geroutineerd uitdrukten, werden geobsedeerd door het inzicht dat seksuele relaties leuk, probleemloos en gevarieerd dienden te zijn, en dat de jongeman daar soms iets tegen inbracht.¹⁵¹

¹⁴⁸ MdM, *Kreutzerersonate*, 39.

¹⁴⁹ Ibidem, 38.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Ibidem, 136.

'Gek', richtte de brunette rechts van mij in een kort wijd rokje met daaronder een broek zich bijvoorbeeld tot de blonde, wat vooroverhangende jonge vrouw aan mijn andere kant. 'In mijn vorige relaties leverde ik altijd ik weet niet wat in, god wat was ik onder de indruk van Mister Big, maar tegenwoordig denk ik vaak, wow, leuke man, echt een konijn hoor, maar: does he meet my needs? De blondine haalde haar hand door het mooie haar dat als een gordijn naast haar hoofd hing, boog nog dieper voorover en antwoordde toen pas, zijdelings opkijkend: 'Ik ben dat ook beu, die symbiose van alledag, ik geef echt om mannen, maar mijn dagen en nachten zijn voortaan van mij. Ik heb zes jaar een vaste relatie gehad. Hij kocht Coco Chanel voor me en lapte om de andere zaterdag de ramen van onze flat. Toen begonnen mijn positieve gevoelens te slinken en kreeg ik iets van: is this all there is? Seksueel, dacht ik, heb ik weinig aan hem en toch zit ik aan hem vast. Nou goed, ik heb een prima inkomen. Ik kon het me veroorloven de deal te breken.¹⁵²

Bovenstaand fragment doet denken aan het gesprek in de trein in *De Kreutzersonate* van Tolstoi.¹⁵³ Gaat het daar over dan actuele onderwerpen als huwelijk en echtscheiding en heeft de enige vrouw in het gezelschap hier een moderne visie op - als enige heeft zij hooggestemde idealen over het huwelijk - bij De Moor treedt er een verschuiving op. Niet de vrouw maar de man vertegenwoordigt een ander gezichtspunt.

Nu liet ook de jongeman die het verst van mij af zat, iets horen over liefde en trouw. Toen hij opwierp dat erotiek, ware erotiek, monogaam is door de concentratie van driften, als door een brandglas gericht op één enkel punt, staarden de vriendinnen hem aan en fronsten hun voorhoofd alsof ze nadachten.¹⁵⁴

Voor de ik-verteller, kunnen vrouwen blijkbaar niet echt nadenken: ze doen alsof. En zijn in wezen voornamelijk geïnteresseerd in alledaagse trivia. Want het fragment vervolgt met:

Tot leven kwamen ze pas weer bij zijn geklaag over de vrouwen bij hem op het werk, die wel erg gauw hun tanden lieten zien.¹⁵⁵

Als het om de veronderstelde seksuele macht van de vrouw gaat zijn beide *Kreutzersonates* overigens, misschien niet op het eerste gezicht maar wel bij nadere beschouwing, opmerkelijk eensgezind.

Tolstoi schrijft:

Ook vroeger voelde ik mij niet op mijn gemak en benauwd als ik zo'n mooi geklede dame in baltoilet zag, maar tegenwoordig word ik gewoonweg bang, ik zie voor de mensen iets gevaarlijks, iets ongeoorloofds en ik krijg de neiging om te schreeuwen om een politieagent,

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ LT, *Kreutzersonate*, 14-15.

¹⁵⁴ MdM, *Kreutzersonate*, 137.

¹⁵⁵ Ibidem.

om te roepen om bescherming tegen het gevaar, om te eisen dat ze het weghalen, het verwijderen, dat gevaarlijke voorwerp!¹⁵⁶

Door de altijd reizende ik-verteller mee te laten luisteren naar een aantal medepassagiers, jonge vrouwen, die vrolijk over hun liefdesleven kletsen, krijgen we inzicht in hun ideeën over seksuele relaties en hun veronderstelde seksuele macht over de man.

Andere tijd, andere plaats maar er zijn duidelijke parallellen te trekken met Pozdnysjews zienswijze als het gaat om 'de macht van het andere geslacht': 'De vrouw is gelukkig en bereikt alles wat ze maar kan wensen, als ze de man heeft betoverd. En daarom is het voornaamste doel der vrouw - de kunst hem te betoveren -'.¹⁵⁷

De vrouwelijke personages bij De Moor lijken dit te bevestigen:

Onze policy is in de eerste plaats fysiek. Waarom zou je van borsten geen statement maken? Van je vrouwelijkheid niet argument nummer één? Vorige week had ik een zakengesprek, een tamelijk hard issue over provisies die ik wenste. Oké, de meneer komt binnen, ik reik hem een hand, laat hem plaatsnemen, draai me om om het concept te pakken, onderschep nog net zijn blik op mijn kont en steek met een glimlach van wal. Ha, die power die je dan voelt.¹⁵⁸

Laatst moest ik van alles weten over private banking maar ik had haast of was gewoon lui, weet ik het. Dus loop ik naar de documentatie-unit en zeg tegen de lieve jongen die daar achter het scherm zit: Everyone has its limits. Hij kijkt op, ik lach hem toe, een en al honey and cream, ik draag een zacht wikkeltruitje, je kent het wel. Wetend dat hij al, op zijn hormonen aangesproken, de pineut is, beken ik hem dat ik ontzettend slecht in dat gesurf op internet ben en eh, of hij misschien even...'De vriendinnen schoten allebei in de lach en een van hen begon zachtjes *I am climbing to the top* te zingen.¹⁵⁹

4.4 Genderdiscours en huwelijksmoraal bij De Moor

Hoewel De Moor met haar *Kreutzer-sonate* een heel eigen invulling heeft gegeven aan het oorspronkelijke werk van Tolstoj, schuilen er ook elementen in deze bewerking aangaande genderdiscours en seksuele moraal waarin zij zich opmerkelijk eensgezind toont met haar literaire voorganger.

Ook in haar werk worden relaties bepaald door wat Butler noemt de 'heteroseksuele matrix' - de binaire tegenstelling tussen mannelijk en vrouwelijk - maar er dient hier wel een kanttekening bij te worden geplaatst. In haar uitbeelding van de mannelijke en vrouwelijke personages - Van Vlooten, Suzanna, de verteller, de personages

¹⁵⁶ LT, *De Kreutzer-sonate*, 34-35.

¹⁵⁷ LT, *De Kreutzer-sonate*, 52.

¹⁵⁸ MdM, *Kreutzer-sonate*, 138.

¹⁵⁹ Ibidem, 138-139.

in het vliegtuig - geeft De Moor aan wat voor hen geldt als typisch *mannelijk* en typisch *vrouwelijk*, daarin is ze echter niet statisch maar juist dynamisch. Aan vrouwen worden even makkelijk zogenaamde 'mannelijke' eigenschappen toegekend', als omgekeerd. Haar mannelijke en vrouwelijke personages hebben gelijke diepgang, ze speelt op beide helften.

De mythe van de zoals door De Beauvoir beschreven 'raadselachtige, ondoorgrondelijke en mysterieuze vrouw' is in deze kleine roman echter nog wel 'springlevend', - Suzanna leren we niet echt kennen, - wel weten we dat ze mooi is - maar verder blijft ze een raadsel. Waarom laat een vrouw die zo veel kan zich zo bruto inlijven door een man die zo weinig kan, die haar naar het leven staat, die haar het liefst zou opsluiten 'in hun zwart verduisterde slaapkamer, waar ze net zo blind is als hij'?¹⁶⁰ Op die vragen krijgen we geen antwoord. De Moor streeft geen realistische kunst na, maar ze ontregelt de lezer wel door nog een laatste draai aan het verhaal te geven en de hoofdpersonages opnieuw bij elkaar te brengen. 'Het verhaal was voorbij. [...] De dingen hadden zich anders ontrold dan ik me had voorgesteld en er zat een werkelijkheid in mijn hoofd die ik na verloop van zestien jaar wel eens mocht bijstellen.'¹⁶¹ Ze krijgen een tweede kind, een derde kind maar het noodlot kunnen ze niet ontlopen. Niet door de hand van Marius laat Suzanna het leven maar door een vliegtuigongeluk.

Waar Tolstoi kritiek heeft op de seksuele moraal in zijn tijd, zien we die ook in deze roman van De Moor. In het laatste hoofdstuk richt de musicoloog de pijlen van zijn vertellerscommentaar - een tekstpassage waarin de verteller zijn mening uitspreekt met de bedoeling de lezer te sturen - echter niet zozeer op de man maar op de vrouw.¹⁶² En dan met name de jonge vrouw. Te brutaal en te vrijpostig in hun seksuele dadendrang, oordeelt de verteller met een zekere nostalgie en hang naar romantiek, 'vrouwen die een hele generatie mannen voorgoed heeft afgeleerd hen te aanbidden en in hun mantel te helpen.'¹⁶³

¹⁶⁰ MdM, *Kreutzer-sonate*, 90.

¹⁶¹ MdM, *Kreutzer-sonate*, 140.

¹⁶² Van Boven & Dorleijn, *Literair Mechaniek*, 213.

¹⁶³ MdM, *Kreutzer-sonate*, 39.

5. Adaptatie 2: de film van Bernard Rose

In dit hoofdstuk vindt u informatie over het werk van Bernard Rose, een korte weergave van zijn film *The Kreutzer Sonata*, en vervolgens een onderzoek naar de verschillen en overeenkomsten tussen deze verfilming en Tolstois novelle *De Kreutzer Sonata*, in het bijzonder waar het gaat om transformaties van gender- en huwelijksmotief.

5.1 Bernard Rose

Bernard Rose (1960) was een tot voor kort voor mij onbekende in de wereld van de cinema. Naspeuringen via internet leerden me echter dat deze in Londen geboren en getogen regisseur desondanks een verrassende staat van dienst heeft. Opgeleid aan The National Film & Television School in Londen vertrok hij beginjaren tachtig van de vorige eeuw richting Hollywood om daar, zoals veel Britten uit de filmindustrie, carrière te maken. In 1986 maakte hij er zijn eerste film, *Smart Money*, en in 2015 zijn - voorlopig - laatste: *Frankenstein*. In die tussenliggende periode regisseerde hij ruim twintig speelfilms. Van een aantal daarvan, zoals onder meer *De Kreutzer Sonata*, schreef hij ook met zijn toenmalige echtgenote het scenario. Op zijn oeuvre, hij heeft nogal wat horrorfilms gemaakt, zal ik niet uitvoerig ingaan, maar ik wil wel een vijftal films nader belichten omdat ze met het onderwerp van mijn scriptie meer of minder te maken hebben: de weerklink van Tolstois *Kreutzer Sonata*.

De eerste in deze reeks is de in 1994 verschenen *Immortal Beloved* over het leven van Beethoven, een film die door sommige critici werd gekwalificeerd als een weinig geslaagde 'remake' van de succesvolle *Amadeus* maar die volgens Rose wel de prelude tot *De Kreutzer Sonata* was.¹⁶⁴ Door deze film 'ontdekte' hij de schrijver Tolstoi. Vermeldenswaard is trouwens dat in deze film naast de hoofdrol, vertolkt door Garry Oldman, twee rollen voor Nederlandse acteurs gereserveerd waren: Jeroen Krabbé en Johanna Ter Steege.¹⁶⁵

In 1996 begon Rose aan zijn eerste Tolstoi bewerking: *Anna Karenina*. Een prestigieus en ambitieus project dat bijna volledig in St. Petersburg werd opgenomen met een indrukwekkende cast: de Franse actrice Sophie Marceau en de Britse acteur Sean Bean vertolkten respectievelijk de rol van Anna en van Vronski.¹⁶⁶ Toch werd het geen succes. Sterker nog, de film mondde uit in zowel een artistiek als commercieel fiasco. De studio vond het personage Anna 'dermate onsympathiek' dat de drie uur durende film bovendien tot meer dan de helft werd ingekort en daarmee volgens Rose nog 'gemankeerder' raakte

¹⁶⁴ Steve Rose, 'Bernard Rose: Tolstoy, America and me', *The Guardian* (December 2012).

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Jay Rayner, 'To live and die in LA', *The Guardian* (June 2002).

dan deze al was. Waarbij hij, zoals blijkt uit een interview met *The Guardian*, ook de hand in eigen boezem steekt:

What was wrong with Anna Karenina had as much to do with the manner of adapting it as anything else. You take an 800-page masterpiece and try to make it into a normal-length movie - in the end just boil it down to a story about a woman who leaves her husband for a man who gets bored. And, of course, that is not the impact of the book. What I realized was that all the carriages and costumes and ballrooms, all that stuff just got in the way. None of it's got anything to do with the story. Really, the only way to make the story work was to use the same level of honesty Tolstoy used. [...] But if I was going to do Anna Karenina now, I would make her a Beverly Hills housewife, and have her throw under an SUV in the valet parking lot.¹⁶⁷

In 2000 kwam de film *Ivansxtc - To Live and Die in Hollywood* uit. Het verhaal, 'losjes' gebaseerd op Tolstois korte verhaal *De dood van Ivan Ilyich*, zoomt in op de laatste dagen en het overlijden van Roses eigen impresario Jay Moloney, een rol die vertolkt wordt door Danny Huston. Deze acteur, die overigens veelvuldig opduikt in de producties van Rose, onder meer in *The Kreutzer Sonata*, speelt de rol van Jay Moloney, een aan cocaïne verslaafde 'golden wonderboy' die in 1999, op vijfendertigjarige leeftijd, een eind aan zijn leven maakte. Deze 'retelling of Tolstoy's story 'The death of Ivan Ilyich', in which a self satisfied, social-climbing bureaucrat find himself unequal to the task of dying early' situeerde Rose in het milieu van de studiobazen in Hollywood. Hij portretteert 'zijn' Ivan als 'a coke-snorting master of the schmoose who only realises that his life is an emotional desert when he is diagnosed with a terminal cancer. When he eventually confesses that he's dying, he has to do it to a couple of free-loading hookers ' omdat hij niemand anders heeft.¹⁶⁸

Deze film werd hem niet in dank afgenomen - men beschouwde het als 'het bevuilen van het eigen nest' - en Rose raakte - korte tijd - uit de gratie. Om vervolgens bij vriend en vijand de indruk te wekken het verderfelijke Hollywood voorgoed de rug toe te hebben gekeerd. Dat was echter niet het geval. Rose bleef wonen en werken in Los Angeles.

In 2008 verscheen *The Kreutzer Sonata*, weer dus een bewerking van een verhaal van Tolstoj. Net zoals de beide in 2012 verschenen films *Boxing Day* en de *Two Jacks*. De eerste is gebaseerd op het verhaal *Meester en Knecht* van de Russische auteur, de laatste op *Twee Huzaren*.¹⁶⁹ De klassenmaatschappij, het verschil tussen arm en rijk, de amoraliteit van het kapitalisme en spirituele leegte zijn de thema's in het werk van Tolstoj die Rose in het bijzonder aanspreken en die hij ook wil laten doorklinken in zijn adaptaties. De grootsheid

¹⁶⁷ S. Rose, 'The Guardian' (December 2012).

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Ibidem.

van de schrijver schuilt voor Rose vooral in het feit dat Tolstoi de grote levensvragen niet uit de weg gaat:

What's great about Tolstoy is that he asks the big questions. The existential, spiritual and emotional questions, and he really tries to answer them. None of those questions have been resolved by us in the slightest - we are still dealing with the same things.¹⁷⁰

5.2 Tolstoi versus Rose

Dit onderdeel van mijn scriptie gaat niet zozeer om de vraag of de verfilming van *De Kreutzerersonate* door Rose al dan niet 'geslaagd' is, maar om met name de verschillen en overeenkomsten tussen de novelle en de film wat betreft het ideologisch perspectief: gender en huwelijksmoraal. Dit houdt in dat er ten eerste zal worden gekeken of de historische context zoals deze in de novelle naar voren komt, ook wordt getoond in de filmadaptatie. Aangezien de verfilming van dit werk van Tolstoi ruim een eeuw later dan de novelle werd uitgebracht, is het relevant om te zien of de andere tijd van ontstaan van invloed is geweest op de representatie van huwelijk en gender.

Wat de thema's gender en huwelijksmoraal betreft: veel van deze aannames zijn impliciet oftewel ze zijn nergens vastgelegd. Deze impliciete aannames heb ik dan ook naar eigen inzicht uit de verhalen en uit de film gehaald en heb ik geprobeerd zo aannemelijk mogelijk te maken. Ik heb hierbij niet alleen gelet op uiterlijke karakterisering van de personages, maar ook hoe deze personages innerlijk zijn vormgeven, hoe ze over bepaalde onderwerpen spreken en denken.

Ten slotte de maatschappijkritiek: Tolstoi stond en staat nog altijd bekend om de scherpe kritiek die hij had op de elite van zijn tijd, kritiek die hij met name toespitste op de door hypocrisie getekende man-vrouwverhouding indertijd. Ook zijn 'afwijkende' ideeën ten aanzien van huwelijk en seksuele moraal deden de nodige stof opwaaien. Niet eerder werd het instituut huwelijk zo negatief voorgesteld als in *De Kreutzerersonate*, hetzelfde geldt voor het daarin geschetste vrouwbeeld. Het hoofdpersonage gelooft noch in de liefde noch in het huwelijk. Hij beschouwt het verlangen van de man naar een vrouw uitsluitend als gevolg van diens seksuele behoefte terwijl hij het gezinsleven beziet als een opeenstapeling van verveling, walging, schaamte, ruzies, afkeer en uitbarstingen van dierlijke hartstocht en verwerpelijke wellust.

In hoeverre draagt de film van Rose eenzelfde globale boodschap uit? Wat zijn de overeenkomsten? Waar is er sprake van verschuivingen in vergelijking met zijn literaire voorganger?

¹⁷⁰ Ibidem.

5.2.1 Een vergelijkende analyse van *De Kreutzerersonate* met *The Kreutzerersonata*

Uit het gegeven dat *The Kreutzerersonata* van Rose een verfilming is van *De Kreutzerersonate* van Tolstoi volgt dat twee keer hetzelfde verhaal wordt verteld: in de novelle met woorden, in de film met beelden. Een en ander verwijst naar een fundamenteel narratologisch inzicht: 'het vertelde verhaal is in principe onafhankelijk van de manieren waarop het wordt gepresenteerd en is dus iets anders dan het medium waarin het verhaal zichzelf manifesteert.'¹⁷¹

Naast het niveau van de 'tekst' is er, zoals Maria-Theresia Leuker¹⁷² betoogt in haar artikel 'Eén verhaal - twee 'teksten'', een tweede niveau te onderscheiden en wel dat van een 'verhaal'. 'Een abstracte constructie die nog niet vertaald is in woorden of beelden'. Daarnaast is er nóg een onderscheid te maken en wel tussen het niveau van het 'verhaal' en dat van de door het verhaal gerepresenteerde 'geschiedenis'. Bij het benoemen van de verschillende niveaus in een narratieve tekst worden dan ook deze drie sleutelbegrippen gebruikt: 'geschiedenis', 'verhaal' en 'tekst van het verhaal'. Deze constructie maakt duidelijk dat er sprake is van een geordende samenhang tussen de verschillende niveaus van de narratieve tekst: de 'geschiedenis' levert het verhaal, het 'verhaal' levert de 'tekst van het verhaal'. De praktijk leert echter dat de meeste lezers de tekst in omgekeerde richting benaderen: eerst de 'tekst van het verhaal' die het 'verhaal' zichtbaar maakt en vervolgens het 'verhaal' dat de 'geschiedenis' zichtbaar maakt die aan het verhaal ten grondslag ligt.¹⁷³

5.2.2 De geschiedenis van *The Kreutzerersonata*

De geschiedenis betreft een logische en chronologische opeenvolging van gebeurtenissen. Kort samengevat gaat deze tweeënnegentig minuten durende film over het begin, het verloop en het even dramatische als gewelddadige eind van een huwelijk. En wel dat van zakenman en filantroop Edgar en de mooie en getalenteerde pianiste Abigail. Zij ontmoeten elkaar op een hip feest in Los Angeles waar al snel de vonk over slaat: ze worden verliefd en beginnen een relatie waarin seks de hoofdrol speelt.

Als na verloop van tijd Abigail zwanger blijkt te zijn en vervolgens moeder wordt, begint er zich een verandering in hun relatie af te tekenen: bij Abigail valt een groeiende onvrede waar te nemen. Als ze een tweede kind krijgt besluit ze te stoppen als pianiste:

¹⁷¹ Maria-Theresia Leuker, 'Eén verhaal'- twee teksten". Hugo Claus 'roman *Omrent Deedee* en zijn film *Het sacrament*'. (Oorspronkelijke Duitse versie: *Nachbarsprache Niederländisch* 15 (2000) 1 16-32; vertaling: Hans Beelen).

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Ibidem, 80.

carrière en moederschap blijken niet samen te gaan. Haar gefnuikte ambities hebben frustraties tot gevolg.

Dan komt de jonge violist Aiden in het leven van Edgar en Abigail. Hij zal op een door Edgar georganiseerd benefietconcert *De Kreutzer-sonate* spelen. Wanneer de jonge violist verneemt dat Abigail ooit een professioneel pianiste was, vraagt hij haar om hem op het benefietconcert te begeleiden. Na haar aanvankelijke terughoudendheid stemt zij hierin toe. Er volgt een periode waarin zij geregeld met de jonge violist repeteert. Nu zij zich weer met de muziek, haar grote passie, kan bezighouden, bloeit ze zichtbaar op als een dorstige bloem in de woestijn die eindelijk weer water krijgt. Deze metamorfose maakt Edgar wantrouwend en achterdochtig. Hoewel hij geen 'bewijzen' heeft, raakt hij steeds meer geobsedeerd door de gedachte dat zij een verhouding met de violist heeft. Tijdens het concert waarop *De Kreutzer-sonate* ten gehore wordt gebracht, bereiken zijn jaloeziegevoelens een voorlopig hoogtepunt: hij is er, mede door de manier waarop zij samen musiceren, van overtuigd geraakt dat ze een affaire hebben. Zijn obsessieve gevoelens weet hij echter te verbergen. Bovendien is hij opgelucht. Immers, nu het concert eenmaal heeft plaatsgevonden zal Aiden, de violist, weer uit hun leven verdwijnen.

Daags na het concert moet Edgar onverwachts op zakenreis. Alleen op zijn hotelkamer nemen zijn eerder beteugelde gevoelens van jaloezie en destructieve gedachten, mede onder invloed van drank en een buitengewoon gewelddadige pornofilm, weer bezit van hem. Hij keert met het eerste de beste vliegtuig terug naar Los Angeles. Eenmaal bij zijn huis in Beverly Hills aangekomen, sluipt hij de villa binnen. Hij hoort stemmen en ziet het jasje van de violist, zijn vermeende rivaal, hangen, waarop hij een groot vleesmes uit de keuken pakt om vervolgens naar de salon te gaan waar zijn vrouw en de violist zich bevinden. Aanvankelijk werpt Edgar zich op hem, maar deze weet te ontkomen en om zich dan op zijn weerloze vrouw te storten die hij met een groot aantal messteken om het leven te brengt.

5.2.3 Het verhaal van *The Kreutzer-sonata*

Het verhaal heeft betrekking op de manier waarop de gebeurtenissen worden voorgesteld. In *The Kreutzer-sonata* kijkt een interne verteller, in dit geval het hoofdpersonage Edgar, terug op de gebeurtenissen. Op het moment dat zijn vertelling begint is de afstand tot de gebeurtenissen circa zes á zeven jaar. Een en ander wordt niet expliciet genoemd, maar ik ben hierbij afgegaan op de leeftijd van het meisje dat de rol van het oudste kind van Edgar en Abigail speelt. Ik schat haar op een jaar of vijf, dit gegeven opgeteld bij het stormachtig begin van hun relatie en de zwangerschap van Abigail, kom ik erop uit dat ze elkaar bij benadering zo'n zeven jaar geleden hebben ontmoet.

Gesitueerd in het verleden vertelt Roses film het verhaal overwegend chronologisch, op een aantal evidente breuken na: de scène van het benefietconcert waarop Abigail en Aiden *De Kreutzer-sonata* ten gehore brengen, een scène waarin de gevoelens van jaloezie

bij Edgar zo hoog opblaaien dat ze hem uiteindelijk fataal worden. Deze scène wordt vier keer vertoond, evenals het verblijf van Edgar in de hotelkamer in San Francisco.

De film is in zekere zin, evenals de novelle, een reisverhaal en speelt zich af in zo'n 24 uur tijds: vanaf het moment dat Edgar na het concert naar San Francisco vertrekt om kort daarna weer terug te keren naar zijn huis in Beverly Hills waar hij vervolgens zijn vrouw vermoordt.

Tijdens zijn vlucht wordt de kijker in relatief kort durende flashbacks door de hoofdpersoon deelgenoot gemaakt van zijn ontmoeting met Abigail, hun daarop volgende gepassioneerde relatie, de eerste barstjes daarin als blijkt dat ze zwanger is en vervolgens moeder wordt, haar gefnuikte ambities, de vervolgens niet meer weg te plamuren scheuren in hun huwelijk en ten slotte de totale destructie.

In deze flashbacks leren we de hoofdpersonages ook 'iets' nader kennen. In ieder geval is het duidelijk dat beiden zich niet laten 'vastzetten' in een relatie die hen niet bevalt. Abigail laat op het feest haar partner met wie ze dan is zonder scrupules vallen, om zich vervolgens te laten versieren door de voor haar op dat moment zo veel spannender (en rijkere) Edgar. Abigail, dochter van een Amsterdamse hippiemoeder, blijkt sowieso een 'free spirit' te zijn aan wie de seksuele revolutie bepaald niet ongemerkt voorbij is gegaan. Terwijl ze elkaar in figuurlijke zin aftasten tijdens het drinken van een drankje, zich vrolijk maken over de softporno kunstwerken op de feestlocatie en de vonk tussen beiden overslaat, weten we overigens middels een duidelijke hint - een zwarte kat op de achtergrond - dat deze opbloeiende relatie nu al gedoemd is.

Over Edgar komen we ook het een en ander te weten. Namelijk dat hij eerder getrouwd is geweest en vervolgens gescheiden. 'Zulke dingen gebeuren, niets iets om over wakker te liggen', vindt hij. Saillanter is wat we in een volgende scène over hem te weten komen. Hij vertelt Abigail, voorafgaande aan een vrijage, hoe hij als klein kind op een nacht wakker werd van een heftig gekreun dat hij niet kon plaatsen. Hij gaat op onderzoek uit, het gekreun blijkt uit de slaapkamer van zijn ouders te komen. Daar ontwaart hij tot zijn schrik zijn moeder in bed met een man van wie hij alleen de rug ziet. En het is duidelijk dat die rug niet van zijn vader is... Kortom, zijn moeder had een minnaar met wie ze haar echtgenoot bedroog en dat heeft diepe sporen nagelaten in de herinnering van het jonge kind. Eigenlijk had hij de man willen slaan, maar zijn moeder maant hem de slaapkamer uit te gaan en dat doet hij.

In de structuur van het verhaal heeft Rose weinig wijzigingen aangebracht en volgt hij vaak letterlijk de novelle. Evenals in het boek waarin al op bladzijde 18 door Pozdnysjew wordt onthuld dat hij zijn vrouw heeft omgebracht, wordt in de vijfde minuut van de film duidelijk dat Edgar zijn vrouw heeft vermoord. Hij is behalve de hoofdpersoon van het verhaal, ook de voice-over. Deze voice-over vertelt in feite het 'originele' verhaal en citeert vaak bijna letterlijk fragmenten uit de novelle. In tegenstelling tot de dialoog tussen de twee hoofdrolspelers die eigentijds is en passend voor het milieu waar een en ander zich afspeelt: Beverly Hills.

Zoals ik eerder opmerkte, wordt al bij aanvang van de film duidelijk gemaakt dat Edgar zijn vrouw heeft gedood, zoals ook Pozdnysjew in het begin van de novelle, bladzijde 18, de toehoorders in de trein laat weten dat hij degene is die zijn echtgenote heeft omgebracht:

'Nee, ik heb niet het genoeg ...' Het genoeg is niet groot. Ik ben Pozdnysjew, dezelfde bij wie zich die kritieke periode voordeed, waarop u zinspeelde, die episode waarin hij zijn vrouw vermoordde,' zei hij ieder van ons snel aanzien.¹⁷⁴

In de film wordt deze bekentenis niet door middel van de voice-over kenbaar gemaakt, maar via een scène waarin Edgar onrustig heen en weer loopt in de echtelijke slaapkamer en naar de telefoon grijpt, waarbij te zien is dat zijn rechterhand onder het bloed zit. We horen hem vragen om een ambulance naar het door hem opgegeven adres te laten komen. De film eindigt een dikke anderhalf uur later in dezelfde ruimte. Terwijl Edgar in afwachting van de ambulance op bed ligt, horen we hem zeggen dat hij nooit zal weten of zijn vrouw hem ontrouw was of niet maar dat het er ook niet meer toe doet. Dan komt zijn dochtertje binnen en vraagt hij haar om vergiffenis.

Na de eerste 'ambulancescène' zien we Edgar de laatste hand leggen aan de voorbereidingen van het benefietconcert bij hem thuis en horen we hem zeggen dat hij de uitnodigingen voor het concert persoonlijk heeft verstuurd en dat hij rijk is en ijdel zoals elke succesvolle man - *very vain* - terwijl hij intussen nauwkeurig toeziet op de catering van een en ander. Hij laat niets aan het toeval over, deze alfaman. Voor hem geen '*rubber chicken*.' Gelijk Pozdnysjew:

I think I hardly need to tell you that I was very vain. [...] A man who is not vain, he has not much to live for. I wanted out my way to make absolutely sure that the benefit was organized with the maximum good taste. I personally supervised the catering. No rubber chicken here. I sent all the invitations myself.¹⁷⁵

Ik denk dat het overbodig is te vertellen dat ik zeer eerzuchtig was; als wij in ons dagelijks leven niet ijdel waren, dan had ons leven geen zin. Nu, zondag hield ik mij geanimeerd bezig met de voorbereidingen voor het diner en de muziek 's avonds. Zelf had ik allerlei voor de maaltijd ingekocht en de gasten uitgenodigd.¹⁷⁶

Vervolgens beschrijft hij met ingehouden woede en het nodige dedain de violist die op het benefietconcert zal spelen en die daarbij op de piano door zijn echtgenote Abigail begeleid zal worden. 'Hij (de jonge violist) neemt zijn viool uit de kist en doet alsof het een Stradivarius' is (terwijl dat instrument van hem niets voorstelt). De violist wordt als 'nitwit' weggezet maar tegelijkertijd als rivaal gezien naar analogie van de novelle.

¹⁷⁴ LT, *De Kreutzerersonate*, 18.

¹⁷⁵ The Kreutzerersonata, 3e - 4e minuut.

¹⁷⁶ LT, *De Kreutzerersonate*, 84.

[...] I remember all the details of that evening. I remember how he produced his violin, the way he opened the case[...] and took the cheap violin out like it was a Strad.¹⁷⁷

Daarbij blijft Rose overigens ook weer dicht in de buurt van de manier waarop de violist in de novelle wordt geportretteerd.

I looked at the white flesh, the black hairs as he moved away from us, peculiar body, almost birdlike. I tell you this man's presence drove me out of my mind.¹⁷⁸

[...] het haar naar de laatste mode gekapt, een banaal knap gezicht - een uiterlijk dat vrouwen 'niet slecht' noemen, tenger en, hoewel niet slecht gebouwd met een bijzonder ontwikkeld achterste als van een vrouw of van een hottentot zoals men zegt. Die schijnen ook muzikaal te zijn.¹⁷⁹

Dan volgt het concert waarop *De Kreutzer-sonate* door beide musici, Abigail en Aiden, (de violist) in een spannend samenspel wordt vertolkt, waarbij we Edwards gedachten volgen via zijn monoloog, daarbij wordt het steeds duidelijker dat het eerder geplante zaad van zijn obsessieve jaloezie inmiddels is ontkiemd en steeds verder uitgroeit. Rose blijft hier ook weer dichtbij de tekst uit de novelle. Edgars innerlijke monologen corresponderen sterk met de overeenkomstige fragmenten in de novelle.

[...] Ach, hoe goed herinner ik mij die avond in alle details. [...] Verder herinner ik mij hoe zij elkaar aankeken. [...] luisterend naar zijn eigen geluiden, gleed hij met voorzichtige vingers over de snaren. De piano antwoordde hem. En daar begon het...¹⁸⁰

I remember the way my wife sat down at the piano, trying to be indifferent. [...] She was extremely nervous, scared - fuck it to you -.¹⁸¹

Na de scène van het concert zien we de hoofdfiguur terug in een anonieme hotelkamer in San Francisco. Kort na het geslaagde benefietconcert is hij op zakenreis gegaan. Gelijk Pozdnysjew die na het goed verlopen huisconcert in de novelle op de districtsreis gaat. Hij vertelt:

Tijdens die zittingen en altijd als ik niet thuis was, sliep ik slecht, maar die keer viel ik zeer spoedig in slaap. En zoals dat wel eens voorkomt, u kent het wel, plotseling een elektrische schok - en je wordt wakker. Zo werd ik ook nu wakker,

¹⁷⁷ The Kreutzer-sonata, 5e-6e minuut.

¹⁷⁸ Ibidem, 39ste minuut.

¹⁷⁹ LT, *De Kreutzer-sonate*, 68.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ The Kreutzer-sonata, 7e-8e minuut.

ik werd wakker met gedachten over haar, over mijn zinnelijke liefde voor haar, over Troechatsjevski en over het feit dat tussen haar en hem alles afgelopen was. Vrees en woede verscheurden mij het hart. Maar ik trachtte mijzelf tot reden te brengen. 'Wat een onzin' zei ik tot mijzelf 'er is geen enkele reden en er is ook niets geweest. En hoe kan ik haar en mezelf zo vernederen door zulke onnozele dingen te veronderstellen.' Een willekeurige gehuurde violist, die bekend staat als een slecht mens, en dan plotseling een geëerde vrouw, een geachte moeder van een gezin, mijn echtgenote. Wat een dwaasheid! zo stelde ik mij van de ene kant voor.¹⁸²

In de filmische transformatie zien en horen we hoe Edgar in de hotelkamer vergelijkbare teksten roept: - 'My wife, the mother of my children' - terwijl hij intussen buiten zichzelf van razernij, een whisky pakt, vervolgens de televisie - adults only - aanzet om naar een gewelddadige pornofilm te kijken waarbij hij tegelijkertijd masturbeert. Deze scène, evenals die van het concert, wordt een aantal keren in de film herhaald als long shot, medium shot en close up: een filmische manier van vertellen en die daarmee ook de koortsachtige, monomane manier van vertellen door Pozdnysjew suggereert.

Zoals ik al eerder opmerkte heeft Rose de structuur van het verhaal grotendeels in tact gelaten. De zwangerschap van Abigail zorgt voor een keerpunt in de film. De 'free spirit' vervliegt, het moederschap maakt haar tobberig, zorgelijk en ontevreden met haar uiterlijk en situatie. Hier is een overeenkomst met de novelle.

Kinderen - dat is een zegen van God, kinderen - dat is een vreugde. Dat is immers allemaal gelogen. [...] Kinderen - dat is een kwelling en anders niets. De meeste moeders voelen dat precies zo en zo nu en dan zeggen ze dat ook, per ongeluk.¹⁸³

Children are Gods bless, are delight. All fucking lies, mothers know this.¹⁸⁴

Na de geboorte van het tweede kind besluit Abigail helemaal te stoppen als pianiste. Haar gefnuikte ambities transformeren haar van een jonge, ambitieuze pianiste tot een steeds meer gefrustreerde huisvrouw. Hoewel ze zo'n beetje alles heeft wat haar hart lijkt te begeren, een nóg mooier huis in Beverly Hills, een nanny voor de kinderen en ander personeel dat haar van alles uit handen neemt, plus een dan nog een liefhebbende echtgenoot, knaagt de onvrede.

'I want my life back' is haar *cri de coeur*. Ze voelt zich gevangen in haar huisvrouwenbestaan en moederrol waarin ze schijnbaar gelukkig, zoals zoveel vrouwen, met haar honden door de zonovergoten lanen van Beverly Hills jogt, en zich met de kinderen en Edgar amuseert in het zwembad onder een uitdagend blauwe Californische hemel dan wel het middelpunt is van een of andere party. Maar het is niet voldoende. Ze mist haar vroegere bestaan, waarin ze reisde en optrad, ze mist haar vrienden en kennissen

¹⁸² Ibidem, 89.

¹⁸³ Ibidem, 56.

¹⁸⁴ The Kreutzersonata, 32e-33e minuut.

van toen. Kortom, het ontbreekt haar aan autonomie. Abigail is vervuld van onvrede. Ze lijkt het Edgar niet kwalijk te nemen, zij heeft haar vroegere leven immers zelf opgegeven, heeft het aan zichzelf te wijten. Edgar toont begrip voor haar. Tijdens een etentje waar het op handen zijnde benefietconcert wordt besproken en waaraan ook de jonge violist aanzit, moedigt hij haar aan het pianospelen weer op te pakken. Abigail bloeit op, en hoe meer zij opbloeit hoe wantrouwender Edgar wordt. Rose gebruikt hier - weer - bijna letterlijke de tekst uit de novelle.

Haar uiterlijk verwekte onrust. Als zij ergens langs een groep mannen liep, trok zij aller blikken tot zich. Zij had iets van een overvoerd paard dat te lang op stal heeft gestaan, nu wordt het voorgespannen en men laat het de vrije teugel. - Er waren helemaal geen teugels, zomin als bij negenennegentig procent van onze vrouwen. Ook ik voelde dat - en het werd mij bang om het hart.¹⁸⁵

She grown as pretty as the last way of summer. She was aware of it. [...] A kind of provocative beauty radiated from her out and people found it disturbing. She was 35 years old and in the full flower of her womanhood. Where ever she passed, she attracted their gazes. She was an impatient wellfed horse that had its bridle taken of. I could sense this and it scared me.¹⁸⁶

De gedachte dat Abigail een amoureuze relatie met de violist heeft wordt een steeds grotere obsessie voor hem. Hij doet verschillende pogingen hen te 'betrappen', komt onverwacht thuis, controleert de appjes op haar telefoon maar vindt geen 'bewijzen' voor haar vermeende ontrouw, intussen nemen de ruzies tussen beide echtelieden toe. Abigail voelt zich vooral beledigd door de aantijgingen van haar echtgenoot, die ze ontkent, waardoor ze zich steeds meer emotioneel van hem afkeert. Hij wil controle, macht over haar: 'I wanted her to stop wanting' luidt zijn wanhoopskreet. Hier volgt Rose weer bijna letterlijk de tekst van Tolstoi:

Als zij niets had gedaan maar het verlangde - en ik weet dat zij het verlangde, - dan was het nog erger, het zou nog beter zijn als ze het wel had gedaan, zodat ik kon weten, zodat er geen onzekerheid meer zou zijn. Ik had niet kunnen zeggen wat ik wilde. Ik wilde dat zij datgene verlangde wat zij moest verlangen. Dat was volslagen waanzin!¹⁸⁷

Bij de brute moord ten slotte volgt Rose Tolstoi schijnbaar nauwgezet, maar daar waar Abigail ter plekke sterft, neemt de stervende vrouw van Pozdnysjew nog het laatste woord:

'Je hebt je zin gekregen, je hebt me vermoord...' en op haar gezicht, door haar fysieke lijden, door de nabijheid van de dood zelfs heen, drukte zich diezelfde oude, mij bekende,

¹⁸⁵ LT, *De Kreutzersonate*, 65.

¹⁸⁶ The Kreutzersonata, 36e minuut.

¹⁸⁷ Ibidem, 96.

koude dierlijke haat uit. 'De kinderen...toch...sta ik ... die jou... niet af ... Zij (ze bedoelde haar zuster) neemt ze mee.'¹⁸⁸

5.3 Verschuivingen in gender en huwelijksmoraal

In het interview met Bernard Rose dat als 'extraatje' op de *The Kreutzersonate* DVD te zien is, vertelt de regisseur behoorlijk geïntigeerd te zijn door de zoals hij het noemt 'negatieve', negentiende-eeuwse seksuele moraal van Tolstoi. Enerzijds, aldus Rose, seksuele abstinentie prediken, maar anderzijds wel dertien kinderen bij zijn echtgenote verwekken en even zoveel buiten het huwelijk.

In zijn film die in 2008 werd gemaakt speelt de seksuele moraal, een minstens zo belangrijke rol als in de novelle, maar is er wel sprake van een paar opmerkelijke accentverschuivingen. Een aantal hiervan zal ik nader belichten. Allereerst heeft het vrouwelijk personage in tegenstelling tot dat bij Tolstoi, een naam, een stem en een mening en is ze niet alleen object maar ook subject.

De seksuele verhouding tussen het mannelijke en vrouwelijke personage in de film is aanvankelijk van een niet te stuiten zinnelijkheid. Van al dat gedoe over goed en slecht, bezoedeld en rein, natuurlijk en onnatuurlijk en niet in de laatste plaats 'zwijnerij' waarvan *De Kreutzersonate* doortrokken is, is in deze film weinig terug te vinden. Seks om de seks wordt niet moreel afgewezen, integendeel zelfs, maar juist bejubeld en bezongen en aanvankelijk in een positief kader geplaatst. Zoals het geesteskind van Tolstoi een exponent van zijn tijd is, geldt dat in zekere zin ook voor de rolprent van Rose: het is een exponent van een sterk geseksualiseerde samenleving waarin het najagen van genot hoog in het vaandel staat.

Het koppel dat de hoofdrollen vervult, Elisabeth Röhmen en Danny Huston, respectievelijk die van Abigail en Edgar, straalt dat ook uit en voldoet qua uiterlijk bovendien aan het westers ideaalbeeld. Zij is mooi, lang en blond, hij knap, donker en iets langer, zij is getalenteerd, hij is rijk en beiden zijn ieder op hun eigen terrein succesvol. Kortom, een alfavrouw en een alfaman opererend in een wereld van glamour, rijkdom en decadentie: Beverly Hills aan het begin van deze eeuw

Waar Pozdnysjew zich 'in het vuil wentelde en tegelijkertijd rond keek naar meisjes die hem door hun reinheid waardig zouden zijn', valt Edgar juist voor Abigails 'free spirit', haar vrije seksuele moraal. Seks is de kurk waarop hun relatie drijft. Er wordt veel en volop van seks genoten, zonder schuldgevoel of gêne, zoals de film in expliciete erotische scènes laat zien. Maar dan komt er toch een negentiende-eeuws duveltje om de hoek kijken: op lust volgt last oftewel Abigail blijkt zwanger.

In tegenstelling tot de vrouw van Pozdnysjew voor wie het moederschap een natuurlijke bestemming is, is dat bij Abigail beduidend minder het geval. De vrouw van

¹⁸⁸ Ibidem, 107.

Pozdnysjew krijgt vijf kinderen, van wie alleen de oudste, op advies van de doktoren, gezoogd wordt door een min - 'dat wil zeggen dat wij gebruik maakten van de behoeftige omstandigheden van een andere vrouw [...]'¹⁸⁹ - maar haar volgende kinderen wel zelf voedt 'en dat schitterend volbrengt'.¹⁹⁰ Maar voor Pozdnysjew is het eigenlijk nooit goed of het deugt niet. Wellicht is dat mede de oorzaak van het feit dat, ook wanneer er nog géén sprake is van een violist, hij - bijna - de hele duur van zijn huwelijksleven gekweld wordt door jaloezie. Hij is jaloers als zijn vrouw zich met het kind bezighoudt - die typisch moederlijke ongerustheid¹⁹¹ - maar is ook weer geschokt als hij ziet hoe makkelijk zij 'de morele moederplicht (het niet zelf voeden van het eerste kind) van zich afwerpt' want hij vreest dat zij met een dergelijke instelling wellicht de 'echtelijke' verplichtingen straks even makkelijk van zich zal afwerpen.

Wat dat betreft is hij een vat vol tegenstellingen en zijn eigen kwelgeest. Hij analyseert genadeloos zijn erotische passie voor vrouwen en ten slotte voor de vrouw met wie hij trouwt, want even later vertelt hij dat 'alleen de zwangerschappen en het voeden der kinderen mij redden van de kwellingen der jaloezie'. Waarbij Pozdnysjew aangeeft dat als dit niet zo was geweest, dat alles - de moord - al veel eerder gebeurd was. Waarbij hij benadrukt dat de kinderen toen een redding waren, zowel voor hemzelf als voor zijn vrouw. 'In acht jaar tijds bracht zij vijf kinderen ter wereld'.¹⁹² Maar desondanks drijft hun kroost ook weer een wig tussen de ouders, want vanaf dat er kinderen zijn, zijn diezelfde kinderen ook weer oorzaak en onderwerp van oneindigheid tussen de beide echtelieden. In het vierde jaar van hun huwelijk, zo biecht Pozdnysjew op, zijn beide echtelieden al tot het slotsom gekomen dat zij elkaar niet kunnen begrijpen en evenmin met elkaar kunnen harmoniëren. Als ze me z'n tweeën zijn, zijn ze zo goed als tot zwijgen gedoemd, óf tot van die gesprekken waarvan de ik-verteller overtuigd is dat die ook door dieren gevoerd kunnen worden: 'Hoe laat is het?' 'Wat eten we vandaag?'¹⁹³ En dan de irritatie: Als hij kijkt hoe ze de thee inschenkt, met haar voet schommelt, een lepeltje naar haar mond brengt en smakkend iets drinkbaars naar binnen werkt: 'Juist om zulke dingen verafschuw ik haar als om 'de ergste misdaad''.¹⁹⁴

Een dergelijk 'inkijkje' in het huwelijk waarbij het om details gaat, maar wel saillante, treffen we niet aan in de rolprent van Rose. De belangrijkste pijlers waarop zijn creatie rust zijn: seks, vervolgens de muziek en *last but not least* geweld.. Zoals ook staat aangekondigd in vette kapitalen op de bijbehorende box van de cassette:

'IT'S GOT IT ALL; GRAPHIC SEX, SPURTING BLOOD, CLASSICAL music...SHOCKING

¹⁸⁹ LT, *De Kreutzersonate*, 52.

¹⁹⁰ Ibidem, 53.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ibidem, 55.

¹⁹³ Ibidem, 61.

¹⁹⁴ Ibidem.

Dan wel:

SEX AND VIOLINS... TERRIFYINGLY TENSE

Een verschuiving in film ten opzichte van de brontekst (dat geldt overigens ook voor het toneelstuk dat ik in het volgende hoofdstuk zal behandelen) is, dat de onvrede over de relatie allereerst wordt geuit door het vrouwelijk personage Abigail.

Waar in de novelle de vrouw van Pozdnysjew opbloeit als ze na de geboorte van de vijfde niet nóg meer kinderen krijgt - 'het middel van die ploerten begon blijkbaar te werken' - dreigt Abigail in de film al na de geboorte van het eerste kind psychisch in te storten.¹⁹⁵ Het moederschap brengt een belangrijke cesuur, zo niet de belangrijkste, in hun relatie teweeg. Vooral bij haar. Het veroorzaakt angst, zorg en onvrede - overal loert gevaar, elke tafel heeft een scherpe hoek - maar schaadt ook haar schoonheid, haar fysieke aantrekkingskracht en haar loopbaan. De pianiste van weleer, Abigail, geeft tenslotte haar carrière op, blijft thuis zolang de kinderen klein zijn en kiest voor de rol van moeder en 'vrouw van'. Een rol die haar ernstig opbreekt, en die, weliswaar indirect, uiteindelijk tot haar gewelddadige dood leidt.

Speelt een dergelijke kwestie in de novelle ook? In zekere zin. Niet zozeer 'één op één' - andere omstandigheden, andere tijd..., het negentiende-eeuwse Rusland versus het eenentwintigste-eeuwse Zuid-Californië - maar er zijn wel parallellen te trekken. Zo streeft in de novelle de vrouw van Pozdnysjew, een belangrijke ommekeer in haar huwelijk dat tot dusver gedomineerd werd door een niet te bepalen kindertal, binnen haar eigen kring een zekere autonomie na. Ze gaat op een zeker moment (nu zij niet meer aldoor zwanger is) zich wat minder met de kinderen bezighouden, althans niet meer zo vertwijfeld, zoals Pozdnysjew zegt, ze schenkt meer aandacht aan haar uiterlijk, en *last but not least* werpt zij zich weer hartstochtelijk op het pianospelen, iets wat zij voordien volkomen had verwaarloosd. Pozdnysjew die deze veranderingen met lede ogen aanziet, noemt deze ontwikkelingen 'het begin van alles'.¹⁹⁶

Overigens, toont Edgar, en dat is een in het oog springend verschil met de novelle, begrip voor de frustraties van Abigail en biedt zijn echtgenote een luisterend oor. De oplossing voor haar groeiende onvrede ziet hij overigens dan nog vooral in het materiële. Zoals een nóg mooier en groter huis, nóg meer luxe. Toch blijft hij dicht bij Tolstoi, althans bij diens novelle, want daarin zegt Pozdnysjew: 'Alle luxe in het leven wordt door vrouwen opgeëist en in stand gehouden[...] En alles komt daaruit voort dat men hen vernederd heeft en hen beroofd van gelijke rechten met de man'.¹⁹⁷

Zowel Pozdnysjew als Edgar haalt hun al dan niet 'vermeende' rivaal zelf in huis. Voor Pozdnysjew is dat echter een *minor detail*. Hij is namelijk van mening dat wanneer de

¹⁹⁵ Ibidem, 65.

¹⁹⁶ Ibidem, 67.

¹⁹⁷ Ibidem, 34.

violist niet was verschenen, er wel een ander zou zijn komen opdagen, en als het voorwendsel van de jaloezie er niet was geweest dan 'hadden we wel iets anders gevonden'. Waar het bij Pozdnysjew vooral om draait en waar hij diep van doordrongen is, is de onmogelijkheid van een 'harmonieuze relatie' tussen man en vrouw - 'alles kwam voort uit die vreselijke afgrond die tussen ons lag -. De heftige ruzies tussen ons, die worden afgewisseld door een nog heftiger dierlijke hartstocht'.¹⁹⁸

Pozdnysjew is vervuld van schuld en schaamte met betrekking tot zoals hij het noemt zijn eigen 'zwijnerij'. 'Zwijnerij' die ooit een doel had: het verwekken van nageslacht, maar nu geen doel meer dient omdat zijn vrouw dankzij de gediensstige doktoren weet dat het ook zonder kinderen kan.¹⁹⁹ En dan komt hij weer bij zichzelf uit: hij kan zich - te - levendig voorstellen dat zijn vrouw een andere type man begeert, één die niet bezoedeld is door jaloezie en alle mogelijke ondeugden.

De motieven van Edgar om de violist thuis uit te nodigen en aan te moedigen om samen met zijn vrouw te gaan musiceren, lijken te zijn voortgekomen uit de wens haar uit de impasse te halen waarin zij dan verkeert en haar weer te laten stralen en schitteren. Kortom, altruïstische beweegredenen. Zijn altruïsme is echter maar een dun laagje, daaronder gaan egoïsme en bezitsdrang schuil. Want als hij merkt dat Abigail opbloeit nu ze weer pianospeelt en geregeld repeteert met de jonge violist raakt deze alfaman ernstig uit balans. Het gaat er bij hem niet in dat een relatie tussen een man en vrouw platonisch kan zijn. Hierin volgt hij de novelle:

'En waarom zou het niet kunnen?' zo kwam het van de andere kant.' Waarom zou het allereenvoudigste en allerbegrijpelijkste niet kunnen gebeuren, terwille waarvan ik met haar getrouwd ben, datzelfde terwille waarvan ik met haar geleefd heb, waarom ik haar nodig heb en waarom ook die ander haar nodig heeft, die muzikant? ²⁰⁰

That was what she does, what she wants, that's her power, that is why I married her. The only thing about her what I want, that other bastards want. ²⁰¹

In de film wordt dit verbeeld door de ruzie die Edgar en Abigail hierover hebben op de echtelijke slaapkamer. In deze scène, in tegenstelling tot de novelle, is zij niet langer object maar subject. Ze maakt hem duidelijk dat zij niet zijn bezit is, en als ze geen zin in seks heeft, hij dat moet respecteren, ze is autonoom, haar lichaam behoort haar toe. Een masturbatiescène van Abigail in de aangrenzende badkamer, onttrokken aan het oog van Edgar, illustreert een en ander.

In de novelle speelt de bij monde van Pozdnysjew geuite maatschappijkritiek een belangrijke rol. In het *Nawoord* dat Tolstoi schreef naar aanleiding van de deining die rond zijn werk was ontstaan, noemt hij strenge kuisheid (ook binnen het huwelijk) en ascese de

¹⁹⁸ Ibidem, 69.

¹⁹⁹ Ibidem, 66.

²⁰⁰ Ibidem, 89.

²⁰¹ The Kreutzersonata, 23e minuut.

voorwaarden voor een gelukkig bestaan. Wat doet Rose daarmee? In een eerste instantie weinig tot niets. Bij nadere beschouwing echter valt er toch iets in de film te ontdekken dat voor 'maatschappijkritiek' kan doorgaan. Doordat Pozdnysjew de evolutie van zijn gevoelens jegens zijn vrouw zo subtiel observeert en analyseert, ervaart men de uiteindelijke moord op haar als - min of meer - aannemelijk. Echter in de film zijn de huwelijksperikelen van Edgar en Abigail, evenals de ontwikkeling van hun relatie niet van dien aard is dat men op het eind zo'n gruwelijke partnermoord zou verwachten. (Behalve dan degene die het boek kent.) En toch gebeurt het. Waardoor? In mijn ogen heeft een en ander mede te maken met de buitengewoon gewelddadige pornofilm waarin een vrouw de slachtofferrol vervult en waaraan Edgar kort voordat hij de moord begaat, zich heeft 'blootgesteld' en 'verlustigd'. Hij verkeert dan psychisch in een wankel evenwicht, en is zo labiel, dat de film nu net dat laatste 'zetje' is dat hem doet doorslaan naar de verkeerde kant.

En dan is er nog een tweede punt dat ik hier wil aanstippen: Edgars jeugdherinnering aan zijn moeder die hij als klein kind met haar minnaar in het echtelijke bed betrapt. Het voorval heeft diepe indruk op hem gemaakt en lijkt zijn vrouwbeeld - vrouwen zijn niet te vertrouwen en zelfs al zijn ze moeder gaan ze vreemd - mede te hebben bepaald. In die zin heeft de film wel degelijk een moralistische ondertoon. Kinderen op jonge leeftijd met voor hen schokkende seksualiteit confronteren, kan verstrekkende gevolgen hebben.

5.4 Genderdiscours en huwelijksmoraal bij Rose

Hoewel *The Kreutzersonata* van Rose zonder meer het 'predicaat' adaptatie verdient, heeft de maker in vergelijking met het oorspronkelijke werk er een beduidend andere thematische draai aan gegeven. De filosofische lading, en daarmee doel ik op de maatschappijkritiek die zo'n belangrijke rol in de novelle speelt, evenals 'de onmogelijkheid van het huwelijk' en de emancipatoire thematiek, ontbreekt in deze rolprent. Waar Tolstoj fel van leer trekt tegen de elite van zijn tijd en de dan heersende seksuele moraal laat Rose een bijna schijnbaar tegengesteld geluid horen.

Terwijl in de novelle seksuele wellust een uiterst negatieve connotatie heeft - bron van alle kwaad -, heeft die bij Rose een positieve, het najagen van seksueel genot staat bij hem hoog in het vaandel en 'seks om de seks' wordt niet moreel afgewezen, zoals bij Tolstoj, maar eerder bejubeld. Ik zeg echter 'schijnbaar', want ook bij Rose is seks, net als bij Tolstoj, *in the final* gitzwart en dodelijk. Ik doel daarbij op de uitermate gewelddadige pornofilm, die uiteindelijk de prelude blijkt voor de brute moord op Abigail.

De thematiek uit het oorspronkelijke werk heeft zich bij Rose getransformeerd tot een eigentijds relatieprobleem. Inzake de positie van vrouwen is er, in die meer dan honderd jaar die er verstreken zijn tussen het verschijnen van de novelle en deze remake, het nodige veranderd. Was het moederschap voor veel vrouwen indertijd hun ultieme levensvervulling, Tolstoj schijnt zelfs geschreven te hebben dat in tegenstelling tot de vele rollen die de man kan vervullen er voor de vrouw slechts drie zijn weggelegd - baren, zogen en het

grootbrengen van zoveel mogelijk kinderen - , staat de eenentwintigste-eeuwse Abigail duidelijk een andere rol voor over ogen.²⁰²

Het is met name dit aspect dat Rose in zijn film heeft benadrukt: de frustraties die de - ambitieuze - vrouw ervaart als ze het moederschap met een carrière op niveau wil combineren en het niet bevredigende antwoord van de (haar) man hierop.

²⁰² Edwina Cruise, *The Cambridge Company to Tolstoy, 9, Women, sexuality and the family in Tolstoy* (2006).

6. Adaptatie 3: het toneelstuk van Van Landuyt

In dit hoofdstuk vindt u een vergelijking van het toneelstuk *Kreutzer-sonate - Als het verlangen maar stopt* als een bewerking van de brontekst. Maar alvorens hiertoe over te gaan kom ik er niet om heen, juist vanwege de '*Kreutzerachtige aspecten*' van een en ander de rechtszaak te belichten die er toe heeft geleid dat het stuk vanaf 1 januari 2017 niet meer mocht worden opgevoerd in Nederlandse theaters.

6.1 Schrijvers, spelers, muzikanten

'*Angela Schijf: Rechtszaak nadat tegenspeler voor mij viel*' kopte het AD in november 2016. In het artikel staat vervolgens te lezen dat een 'onhoudbare situatie' het actursechtpaar Angela Schijf en Tom Van Landuyt heeft doen besluiten op zoek te gaan naar andere muzikanten voor hun voorstelling *Kreutzer-sonate - Als het verlangen maar stopt*.

Angela Schijf, (Uithoorn, 1979) is een Nederlands-Belgische actrice. Ze werd bekend als Kim Verduyn in de soapserie *Goede tijden, slechte tijden*. Later speelde ze vooral in Nederlandse speelfilms, zoals *Ik ook van jou* en *Van God Los*. Sinds 2007 is ze vooral bekend door haar rol van Eva van Dongen in de televisieserie *Flikken Maastricht*, waarin ze samen met Victor Reinier de hoofdrol speelt.

Tom Van Landuyt (Leuven, 1967) is een Belgisch acteur en muzikant. Hij heeft een vaste rol in een groot aantal Belgische tv-reeksen, speelde hoofdrollen in meerdere speelfilms en Belgische en Nederlandse toneelstukken. Als muzikant en componist werkte hij mee aan verschillende soundtracks voor langspeelfilms, televisieproducties en muziektheater. Samen met zijn echtgenote Angela Schijf richtte hij in 2013 het theatercollectief NAAST DE BUREN op, waarvoor hij samen met Michaël De Cock en pianist Nicolaas Kende de theatertekst *Kreutzer-sonate - Als het verlangen maar stopt* schreef, gebaseerd op de klassieker van Tolstoi. De voorstelling werd vertolkt door twee kunstenaarskoppels: Schijf en Van Landuyt en de muzikanten Jolente de Maeyer en Nicolaas Kende. Laatstgenoemde zou de oorzaak zijn van de gerezen problemen tussen beide stellen. Hij zou 'gevoelens' hebben opgevat voor de actrice, wat zij als buitengewoon moeilijk en belemmerend voor haar spel had ervaren. (En waarschijnlijk zal dit bij haar echtgenoot ook het geval zijn geweest.)

Een en ander leidde ten slotte tot de al eerder genoemde 'onhoudbare situatie' - en voorstellingen. Zij vonden die in de personen van violiste Myrthe Helder en pianist Nicolas van Poucke. Het aan de kant gezette Vlaamse muzikantenduo pikte dit echter niet en stapte naar de rechter in Antwerpen. Deze besloot dat het stuk in België niet meer mocht worden opgevoerd en in Nederland nog slechts een beperkt aantal keren waarbij de muziek, nóg een

restrictie, die voor een belangrijk deel door het Vlaamse muzikantenkoppel was samengesteld, niet meer ten gehore gebracht mocht worden.

Angela Schijf liet destijds weten geschokt en bedroefd te zijn door de uitspraak.²⁰³ Ze noemde het 'onvoorstelbaar dat men zijn collega musici verbiedt deze prachtige muziek te spelen. Onvoorstelbaar dat de uitvoering van een rechtenvrije partituur, waaronder stukken van J.S. Bach en Beethovens Opus 111, geen publiek forum mag krijgen. Onvoorstelbaar dat *Kreutzer-sonate - Als het verlangen maar stopt*, in hoofdzaak het verhaal van Lev Tolstoj (eveneens gemeengoed), niet mag worden medegedeeld aan het publiek.'

6.2 Opmerkingen vooraf

Eerst een tweetal opmerkingen vooraf: Bij de analyse van *Kreutzer-sonate - Als het verlangen maar stopt* heb ik alleen de tekst van het toneelstuk tot mijn beschikking gehad. Helaas geen opnames van de voorstelling, van de acteurs, de muzikanten, de muziek, het decor etc.

Mijn volgende opmerking betreft het begrip intertekstualiteit. In de meest brede zin behelst deze term alle mogelijke relaties tussen een tekst en eerder taalgebruik. Daarnaast heeft intertekstualiteit nog een specifiekere betekenis, bedoeld wordt dan op een literair procedé waarbij een nieuwe tekst een eerdere tekst of eerdere teksten op de een of andere manier citeert. Zo klinkt *De Kreutzer-sonate* van Tolstoj als een 'tweede stem' luid en duidelijk door in Van Landuyts toneelbewerking *Kreutzer-sonate - Als het verlangen maar stopt*. Dat is echter niet het enige, er is ook nog een 'derde stem'. Zo ontdekte ik tot mijn verrassing dat er uit Bernard Roses film *The Kreutzer-sonate*, die bij mijn weten in de lage landen nooit in de bioscoop is vertoond, eveneens veelvuldig wordt 'geciteerd'.

6.3 Het toneelstuk

Het stuk draait om de vastlopende relatie van een eigentijds stel: Karsten en Hannah. Hij is zakenman, zij violiste. Aanvankelijk heeft dit koppel een goed huwelijk, tot pianist Michaël ten tonele verschijnt, met wie Hannah samen op het conservatorium heeft gezeten. De intimiteit die tussen hen door de muziek ontstaat, maakt Karsten gek van jaloezie en leidt er uiteindelijk toe dat hij in een vlaag van waanzin zijn vrouw vermoordt.

Hoe heeft het zover kunnen komen? Waardoor sloeg liefde om in blinde haat? Wat ging er aan vooraf?

Karsten en Hannah hebben elkaar leren kennen op een vernissage waar softporno wordt geëxposeerd. Hij is een beetje een macho en kent het klappen van de zweep, zij is mooi, vrijmoedig en veelbelovend: een vrouw met ambitie die keihard werkt aan een glansrijke carrière als violiste.

²⁰³ <http://www.musicalworld.nl/forum/Kreutzer-sonate, Als het verlangen maar stopt.>

Deze verleidelijke cocktail van 'mannelijke' eigenschappen - gedrevenheid en ambitie - en 'vrouwelijke' - schoonheid, fijngevoeligheid, en elegantie - heeft een grote aantrekkingskracht op Karsten. Hij weet het al heel snel heel zeker: Hannah moet zijn vrouw worden, de moeder van zijn kinderen. Bij haar zijn er aanvankelijk twijfels, ze had op een artistieke carrière ingezet, niet op een huwelijk, maar stemt uiteindelijk toe. En wat ze wellicht vreesde gebeurt: direct of indirect raakt haar carrière daardoor in het slop. De talentvolle violiste van weleer is zo onzeker geworden dat ze jammerlijk faalt bij een auditie.

Haar frustraties daarover reageert ze af op Karsten, om even later het vioolspel eraan te geven. Heftige ruzies en een verwijdering tussen beide echtelieden zijn het gevolg. Als ze een kind krijgen wordt de situatie er niet beter op. Het moederschap valt Hannah zwaar en ze verwijt Karsten dat hij haar niet 'begrijpt', niet begrijpt dat ze het viool spelen mist, dat ze niet meer kan gaan en staan waar ze wil, dat ze het verschrikkelijk vindt dat ze niet meer zo mooi en strak als vroeger is: zwangerschap - 'mijn buik is een modderpoel' -, en borstvoeding - 'mijn borsten zijn theezakken' - hebben immers hun sporen nagelaten.²⁰⁴

Kortom, het huwelijk voldoet bij lange na niet - meer - aan Hannahs verwachtingen en ze krijgt steeds meer trekjes van een 'desperate housewife'. Karsten probeert hun huwelijk dat in een impasse geraakt is, op 'zijn manier' weer vlot te trekken. Met allerlei uitjes als 'verwenweekends', 'candlelightdinner', concerten en dergelijke. Het baat niet. Hannah blijft ontevreden.

Zij bloeit pas op als zij Michaël, de pianist, met wie zij samen op het conservatorium heeft gezeten, weer ontmoet tijdens een concert dat zij met Karsten bijwoont. Dankzij Michaël, ze besluiten net als vroeger weer samen te musiceren, gaat de huisdeur, die eerder voor Hannah definitief in het slot gevallen leek te zijn, weer op een kier. De intimiteit die daardoor tussen Hannah en pianist ontstaat, maakt Karsten zo gek van jaloezie dat hij zijn vrouw in vlag van waanzin om het leven brengt.

6.4 Een vergelijkende analyse van De Kreutzer sonate met De Kreutzer sonate – Als het verlangen maar stopt

'Adaptation is repetition, but repetition without replication' citeerde ik hier al eerder Linda Hutcheon uit haar werk *The Theory of Adaptation*.²⁰⁵ Dat geldt ook voor deze adaptatie van Van Landuyt. Hij bewerkte de 28 hoofdstukken tellende klassieker van Tolstoj tot een eigentijds, uit 11 scènes, exclusief proloog en epiloog, bestaand toneelstuk, waarbij hij de inhoud zo goed als onveranderd liet maar het verhaal wel in een ander perspectief plaatste. Bij deze vergelijking gaat het in het bijzonder om de vertelsituatie, waar ik later nader op in zal gaan.

²⁰⁴ *Kreutzer sonate - Als het verlangen maar stopt*, scène 4, 11.

²⁰⁵ Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 7.

Een allereerste vergelijking met de brontekst betreft namelijk de titel: 'De Kreutzer-sonate' wordt gevolgd door de zinsnede 'Als het verlangen maar stopt'. Woorden die mijns inziens een verwijzing zijn naar het volgende fragment uit het origineel en waarmee Van Landuyt, zo lijkt het, op voorhand aangeeft dat hij deze bewerking verengd heeft tot een puur relationeel drama, waarin maatschappijkritiek - in tegenstelling tot de brontekst - een ondergeschikte rol speelt.

Als zij niets had gedaan maar het verlangde - en ik weet dat zij het verlangde, - dan was het nog erger, het zou nog beter zijn als ze het wel had gedaan, zodat ik kon weten, zodat er geen onzekerheid meer zou zijn. Ik had niet kunnen zeggen wat ik wilde. Ik wilde dat zij datgene verlangde was zij moest verlangen. Dat was volkomen waanzin!²⁰⁶

In de novelle doet Pozdnysjew in de trein zijn opmerkelijke verhaal uit de doeken aan een medereiziger, de verteller. In het toneelstuk is er sprake van een andere vertelsituatie: via monologen en dialogen, waarin commentaar wordt geleverd op de situatie door terug te blikken, vooruit te kijken en soms bij het 'nu' stil te staan - 'Hallo mag ik een ambulance alstublieft? Kunstlaan vijf-vijfendertig...Vijf-drie-vijf ja. Dat is het' - wordt het publiek duidelijk gemaakt hoe dit ooit hoopvol begonnen huwelijk zo dramatisch is gestrand.

In tegenstelling tot het origineel, heeft het vrouwelijk personage in deze bewerking niet alleen een naam, maar ook een duidelijke stem.. Misschien zelfs, afhankelijk van de situatie waarin zij zich bevindt, meerdere stemmen. Er valt naast wrok en teleurstelling ook spijt in te beluisteren, deernis en medelijden. Medelijden met zichzelf, maar ook met Karsten, eigenlijk met hun beiden, omdat ze langs elkaar heen leefden, elkaar niet meer konden bereiken en het geluk tussen hun vingers door hebben laten glippen. Zoals deze aan Karsten gerichte monoloog van Hannah illustreert.

Wat gebeurt er met ons ? Jij hebt mij een regen van sterren beloofd, maar het hagelt steengruis.[...] Ik heb het gehad . Met alles Karsten. Ik wil gewoon mijn leven terug. Natuurlijk heb jij het niet van me afgenomen. Ik heb gewoon alles alles opgegeven... Mijn eigen schuld...En ik moet zelf uitzoeken hoe ik het kan oplossen...Ik heb gewoon weer wat onafhankelijkheid nodig. Eens iets zelfstandig doen. Iets van mezelf. Iets voor mezelf. Zonder jou. Zonder dat ik voor de kinderen moet zorgen. En iets doen met jou. Zonder de kinderen. Niet alleen maar hier zijn. Dag in, dag uit in dit huis, in de tuin.²⁰⁷

Ook uit het volgende fragment waarin Hannah haar autonomie opeist, blijkt dit:

²⁰⁶ LT, *De Kreutzer-sonata*, 95-96.

²⁰⁷ *De Kreutzer-sonate - Als het verlangen maar stopt*, scène 4, 12.

Jij doet alsof ik van jou ben. Alsof mijn lichaam van jou is. Jij bepaalt wat ik mag doen, wat ik moet laten, wanneer we vrijen, hoeveel keer we vrijen, waar we vrijen, wanneer ik ik mag klaarkomen. Als ik zeg dat ik niet wil vrijen! Dan wil ik niet vrijen. Wat is daar nu zo moeilijk aan? Je lijkt godverdomme wel een beest. Een of andere neanderthaler.²⁰⁸

Geluiden die je niet hoort in de novelle van Tolstoi, maar daar horen we dan ook alleen wat het vrouwelijk personage zegt bij monde van Pozdnysjew.

Wat Karsten betreft is het een iets ander verhaal. In zijn bespiegelende monologen waarin hij in de derde persoon spreekt, in tegenstelling tot Pozdnysjew die zich in de ik-vorm tot de lezer richt, klinkt in dit eigentijdse theaterstuk, van begin tot eind, het door de negentiende eeuw gekleurde gedachtegoed van Tolstois *Kreutzer-sonate* luid door.

Wellust corrumpeert de man-vrouwverhouding, de verschillen hierin tussen het personage uit de brontekst, Pozdnysjew, en die uit het toneelstuk, Karsten, zijn dan ook betrekkelijk klein. Zoals uit de volgende citaten blijkt. De eerste uit het toneelstuk, de tweede uit de novelle.

Hij herinnert zich de allereerste keer...de droefenis die hem overvalt nog voor hij de kamer verlaat. De treurigheid...Zo groot dat hij in tranen wil uitbarsten om zijn verloren onschuld...van nu af is hij een wellusteling. Een zuivere verhouding tot een vrouw is voorgoed onmogelijk.²⁰⁹

Ik herinner me dat ik onmiddellijk, nog voor ik de kamer verliet, droevig werd, zo droevig dat ik wel had willen huilen. Huilen over de ondergang van mijn onschuld, over de voor altijd bedorven verhouding tot de vrouw. Ja, de natuurlijke, de eenvoudige verhouding tot de vrouw was voorgoed verloren gegaan. Vanaf dat ogenblik stond ik niet meer rein tegenover de vrouw en dat zou ik ook nooit meer kunnen.²¹⁰

Ook de gedachte dat eenmaal de lust voorbij man en vrouw als vreemden tegenover elkaar staan, klinkt in deze theaterproductie duidelijk door. Zoals ik aan de hand van de volgende citaten wil laten zien. De eerste is afkomstig uit de brontekst, de tweede uit het toneelstuk.

Ik noem dit wat tussen ons voorviel, een twist, maar het was geen twist, het was slechts een gevolg van het uitblussen der zinnelijkheid, hetgeen onze verhouding tot elkaar openbaarde. Ik begreep niet dat onze koude en vijandige verhouding onze normale verhouding was, ik begreep dat niet omdat onze vijandige verhouding in de eerste tijd heel snel schuil ging onder onze opnieuw oploeiende, alles overstemmende zinnelijkheid, onze zogenaamde verliefdheid.²¹¹

²⁰⁸ *De Kreutzer-sonate - Als het verlangen maar stopt*, scène 8, 17.

²⁰⁹ Ibidem, scène 1, 4.

²¹⁰ LT, *De Kreutzer-sonate*, 24.

²¹¹ Ibidem, 43.

De liefde zet zich schrap, trekt zich terug met de moed der wanhoop aan onze lichamen, maar zal net zo snel tanen als het verlangen luwt. Er ontstaan ruzies... hij weet het nog perfect. Hij is - zij gelooft dat niet - maar hij is vreselijk onder de indruk van die eerste twist. Omdat hij dan al beseft...Dit is geen gewone ruzie. Dit gaat zoveel dieper. Het legt bloot wat onoverbrugbaar is. De afstand tussen hen. Eens de lust voorbij, blijft enkel leegte achter. Zodat ze uiteindelijk opnieuw worden wat ze altijd zijn geweest. Twee complete vreemden voor elkaar.²¹²

Enerzijds houdt Van Landuyt zich dichtbij de novelle, anderzijds heeft hij er een eigen draai aan gegeven door er, zoals ik al eerder opmerkte, een 'modern' relatiedrama van te maken, dat hij in een eigentijdse context plaatst. Maatschappijkritiek treffen we in deze bewerking niet aan, hooguit kritiseert hij indirect de te hooggespannen verwachtingen van beide personages ten aanzien van het huwelijk.

6.5 Genderdiscours en huwelijksmoraal bij Van Landuyt

In deze bewerking wordt al snel duidelijk dat de maker afstand heeft genomen van het negentiende-eeuwse vrouwbeeld. Zo is er bij Hannah tijdens deze eerste ontmoeting beslist geen sprake van een afwachter, passieve houding. Integendeel zelfs. Ze flirt vrijmoedig met Karsten, verrast hem zelfs met een tongzoen terwijl haar eigen partner op de vernissagerondloopt. Daarbij blijkt zij, in tegenstelling tot de heldinnen uit het *fin de siècle*, niet zo maar wat te liefhebben in de kunsten maar een professioneel violiste te zijn. Een vrouw met ambitie, die hard werkt aan de glansrijke carrière die voor haar in het verschiet ligt. Anders dan voor de vrouw van Pozdnysjew die weliswaar bijzonder mooi piano speelt maar louter in eigen kring optreedt.

Een belangrijke verschuiving met het origineel, is ook dat het vrouwelijk personage in dit toneelstuk een stem heeft en een eigen geluid. Een stem die behoorlijk 'eigentijds' klinkt en mijns inziens aansluit bij de 'mainstream' gedachte over carrière en moederschap, zoals die in veel vrouwenbladen gerepresenteerd wordt: het is en blijft een moeilijke combinatie, als het om een eerlijke verdeling van zorgtaken gaat laat de man het vaak afweten, en toont hij in het algemeen te weinig begrip voor háár, het is bijna alsof 'hij van een andere planeet komt.' Ik noem het maar het 'mannen komen van Mars, en vrouwen komen van Venus' gevoel. Daarmee doel ik op het in 1992 verschenen boek *Men Are from Mars, Women Are from Venus* van de Amerikaanse relatietherapeut John Gray waarin hij de 'vastgeroeste' clichés en het onbegrip tussen de beide seksen belicht en analyseert en tips

²¹² *De Kreutzersonata - Als het verlangen maar stopt*, scène 3, 10.

geeft om in harmonie te leven met die 'onbegrijpelijke ander'.²¹³ Het boek werd een internationale bestseller en is in tal van landen bewerkt tot toneelstuk. In 2009 werd het voor het eerst in Nederland op de planken gebracht met Huub Stapel in de rol van relatietherapeut en is tot op heden nog met enige regelmaat in het theater te zien.

Terwijl het moederschap voor de vrouw van Pozdnysjew evenmin een sinecure is, zijn het moederen en zorgen voor haar wel een natuurlijke neiging, in tegenstelling tot Hannah die het zorgen voor 'slechts' één kind al een schier onmogelijke taak vindt. Vooral omdat het haar belemmert een 'eigen leven' te leiden: viool studeren zonder tien keer te hoeven opstaan vanwege een jengelende peuter, met vriendinnen op stap gaan, ongestoord een gesprek met iemand voeren. Kind en carrière staan haaks op elkaar.

Een accentverschuiving ten opzichte van de brontekst zou ik het 'klagen' van Hannah willen noemen. De vrouw van Pozdnysjew heeft ongetwijfeld veel geleden maar we horen haar niet klagen op de manier zoals Hannah. Onmachtig als ze is, vlucht zij in ander gedrag. Hysterie. Een niet onbekend verschijnsel overigens in de literatuur van het *fin de siècle*, het is één van de 'ziekten' die zich met name in dit tijdsgewricht in een zekere literaire populariteit mag verheugen, en wordt eigenlijk niet eens als zoiets bijzonders gezien. Vrouwen, vooral jonge vrouwen, zijn van nature nu eenmaal op zijn minst lichtelijk hysterisch aangelegd.²¹⁴

In haar onderrok en met haar schoenen aan ligt ze daar, in een ongemakkelijke houding. Op tafel een leeg opiumflesje. We brengen haar bij.²¹⁵

Charcot zou ongetwijfeld van mijn vrouw gezegd hebben dat zij een hysterica was.²¹⁶

Terwijl Hannah niet in hysterisch gedrag vlucht, maar Karsten juist verwijten - een actievere rol - maakt, dat hij haar niet heeft gegeven wat hij had beloofd. Ze heeft, zo beklagt ze zich, het hier al eerder geciteerde 'geen regen van sterren gekregen maar louter steengruis'.²¹⁷

Het beeld dat hier geschetst wordt, sluit in zekere zin aan bij de overigens vaak gekritiseerde zienswijze van De Beauvoir. Zo schrijft zij bijvoorbeeld in *De tweede sekse*:

Vriendinnen onder elkaar jammeren, iedereen over zijn eigen kwalen en gezamenlijk over de onrechtvaardigheid van het lot, de wereld en de mannen in het algemeen. Een vrij wezen rekent zijn mislukkingen zichzelf toe en aanvaardt die. Maar de vrouw overkomt alles door anderen: het zijn anderen die verantwoordelijk zijn voor haar ongeluk.²¹⁸

²¹³ Ben Beaumont-Thomas, 'How we made Men Are from Mars, Women Are from Venus', *The Guardian* 14 (February 2017).

²¹⁴ M.G. Kemperink, 'Hysterie in de Nederlandse roman van het fin de siècle', *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde* (23 oktober 1995).

²¹⁵ LT, *De Kreutzersonate*, 73.

²¹⁶ Ibidem, 62.

²¹⁷ *De Kreutzersonate - Als het verlangen maar stopt*, scène 4.

²¹⁸ De Beauvoir, *De tweede sekse* (2), 387.

Wat in wezen ook voor Hannah geldt: niet haar eigen initiatief is bepalend voor haar leven geweest maar dat van hem, Karsten. Hoewel ze beseft dat ze zo stom is geweest niet van te voren uit te maken hoe ze haar eigen leven wilde leiden, reageert ze haar onvrede af op hem. Ze maakt hem de nodige, tegenwoordig 'bekende' verwijten als het om de relatie tussen man en vrouw gaat. Hij is niet empatisch, trekt een muur om zich heen, wil niet praten en is alleen maar met zijn werk bezig. Daarbij laat Hannah ook blijken, dat seks met haar echtgenoot niet langer vanzelfsprekend is, eveneens een belangrijk verschil met de negentiende-eeuwse seksuele moraal, waarin de vrouw ondergeschikt is aan de man, ook seksueel: zij staat ten dienste van de man en biedt hem haar lichaam aan.²¹⁹

Toch weerklinkt de negentiende-eeuwse moraal duidelijk door in deze eenentwintigste-eeuwse adaptatie, zoals ik al eerder met vergelijkende citaten heb willen aantonen.

Ten slotte, in hoofdstuk 2 kondigde ik al aan, dat ik in hoofdstuk 6 nog iets nader in zou gaan op het episch theater. Ik kan natuurlijk geen oordeel vellen over deze dramatische productie, omdat ik een en ander slechts in een 'gemankeerde' vorm tot mij heb genomen. Wel wil ik opmerken dat juist een bewerking als deze, althans zoals ik het op basis van de tekst heb ervaren, zeker aan zeggingskracht gewonnen zou hebben als er door een 'verteller' 'commentaar' op geleverd zou zijn'.

Door afstand te nemen van de woorden van de negentiende-eeuwse Pozdnysjew, zich daar niet mee te identificeren, maar het juist over het voetlicht te brengen als een 'onafhankelijke' verteller, zou de huwelijksproblematiek van Hannah en Karsten mijns inziens scherper en actueler zijn neergezet.

²¹⁹ Kemperink, *Het verloren paradijs*, 156.

7. Samenvatting en eindconclusie

Met betrekking tot het onderzoeksthema van mijn scriptie 'adaptatie en literaire toe-eigening' speelt het begrip intertekstualiteit een voorname rol. De verhouding tussen teksten vindt men tegenwoordig minstens zo belangrijk als de samenstelling van individuele teksten. Dat geldt in het bijzonder voor literaire teksten. Verhalen gaan door op verhalen...

De studie van echo's van bestaande teksten in nieuwe teksten waar intertekstualiteit zich onder meer mee bezighoudt, vormt tegenwoordig dan ook een belangrijk onderdeel van de literatuurgeschiedenis, juist omdat zij inzicht geeft in ontwikkelingen van bepaalde zienswijzen of thema's. Een 'herschrijving' of het nu om een boek, een film of een toneelstuk gaat, transformeert immers de vaak van historische normen en waarden doordeesemde tekst tot een nieuw verhaal met actuele denkbeelden.

In het kader daarvan heb ik onderzoek gedaan naar de rol van gender en huwelijksmoraal in zowel de novelle *De Kreutzersonate* van Leo Tolstoi als in een drietal eigentijdse bewerkingen van deze Russische klassieker, te weten de roman *Kreutzersonate* van Margriet de Moor, de film *The Kreutzersonata* van Bernard Rose en het toneelstuk *De Kreutzersonate - Als het verlangen maar stopt* van Tom Van Landuyt. De novelle van Tolstoi en de hier genoemde bewerkingen dienden als primaire bronnen voor dit onderzoeksverslag. Hierin stond de volgende probleemstelling centraal: In welke mate klinken het genderdiscours en meer specifiek de huwelijksmoraal uit Tolstois negentiende-eeuwse *Kreutzersonate* door in de eenentwintigste-eeuwse adaptaties van respectievelijk Margriet de Moor, Bernard Rose en Tom Van Landuyt. Op grond hiervan zijn drie deelvragen geformuleerd.

De eerste deelvraag gaat om de vraag hoe hebben de genderdenkbeelden zich sinds Tolstois tijd ontwikkeld.

In de negentiende eeuw is de geslachtskaraktertheorie die gestoeld is op de met name door Rousseau ontwikkelde leer dat er twee onverenigbare seksen zijn, een belangrijke leidraad. Zowel maatschappelijk als literair. De vaak moeizame verhouding tussen de twee geslachten is dan ook een veel voorkomend thema in de negentiende-eeuwse literatuur. Dat geldt niet alleen voor de Nederlandse literatuur met haar, om slechts een enkele naam te noemen, de tot de verbeelding sprekende romans van Louis Couperus, maar ook voor een Russische auteur als Tolstoi die zo'n belangrijke rol in deze scriptie vervult. Zijn personages, van wie Anna Karenina waarschijnlijk de beroemdste is, zijn weliswaar ontsproten aan een 'Russische' geest maar hun schepper was ook een kind van zijn tijd en bovendien stevig ingebed in de Europese literatuur

De negatieve kijk op het huwelijk in dit tijdsgewricht is wijd verbreid, evenals het onbegrip tussen de seksen. Ook de dan veranderende verwachtingen van het huwelijk

worden gezien als oorzaak van huwelijksmisère, evenals de emancipatie van de vrouw en de hieruit voortvloeiende mogelijke beperking van het kindertal.

In de loop van de twintigste eeuw treden er verschuivingen op in deze hiërarchische genderdenkbeelden. De verschillen tussen 'mannelijk' en 'vrouwelijk' gaat men steeds meer zien als een sociale constructie in plaats van een biologisch gegeven. Het werk van Simone de Beauvoir is hierin van grote betekenis geweest. Met haar in 1949 verschenen werk *De tweede sekse* heeft zij een belangrijke bijdrage geleverd aan het bewustzijn van 'gender' als sociale constructie. De Beauvoir zag de hoog opgedreven verschillen tussen 'mannelijk' en 'vrouwelijk' als uitkomsten van (via opvoeding) verinnerlijkte maatschappelijke drang: 'Je komt niet ter wereld als vrouw, je wordt vrouw'. Haar streven naar gelijkheid tussen mannen en vrouwen waarin het mannelijk model tot norm wordt verheven is de laatste decennia echter onderhevig aan fundamentele kritiek. Een en ander betreft met name het werk van Judith Butler die een deconstructie voorstaat van wat zij de 'heteroseksuele matrix' noemt.

Overigens wil ik hier het werk van de Nederlandse Joke Smit, zij komt na De Beauvoir en is van vóór Butler niet onvermeld laten, juist ook vanwege haar intellectuele band met de genoemde Franse schrijfster

'Mannen hebben het heerlijk, vrouwen hebben het rot.' Dit is het bezinksel, zoals Smit schrijft in haar artikel *Het onbehagen bij de vrouw*, dat achterblijft na lezing van De Beauvoirs studie *De tweede sekse*. Een bezinksel dat volgens haar de werkelijkheid vervalst want als er een tweede sekse is dan horen de meeste mannen er ook toe: topdogs zijn nu eenmaal dun gezaaid. Ook Smit heeft dan al kritiek, eind jaren zestig, op het 'mannelijke' denkkader van De Beauvoir.

De tweede deelvraag betrof: de verhouding tussen de eenentwintigste-eeuwse adaptaties tot de negentiende-eeuwse brontekst wat betreft gender en huwelijksmoraal. Hoe zijn ze getransformeerd en waar en bij welke van de hier gepresenteerde theorieën vinden ze aansluiting.

Hoe groot en origineel Tolstoi als schrijver ook was, hij is ook duidelijk een kind van zijn tijd. De geslachtskaraktertheorie die in de negentiende eeuw opgeld deed, heeft zijn sporen royaal nagelaten in zijn werk. Of dat nu in Anna *Karenina*, dan wel in *Oorlog en Vrede* is of in *De Kreutzersonate*. Maar er is wel een verschil. De door Rousseau ontwikkelde theorie dat er 'twee onverenigbare geslachten zijn' wordt in de novelle inktzwart verbeeld terwijl die in genoemde romans ook tal van lichte toetsen kent.

En dan is er natuurlijk de seksualiteit die zo'n belangrijke rol in zijn werk speelt en die zowel een morele als een biologische kant heeft. Seks als middel tot genot verwerpt hij, althans in de novelle, het eigenlijke, natuurlijke doel van de seksualiteit is de voortplanting. Het moederschap is voor de vrouw haar wezenlijke, want door de natuur gedicteerde bestemming.

Hoe is De Moor met dit gegeven omgegaan. Klinkt deze moraal in haar werk ook door? Voor ik hierop verder ga, wil ik het werk van De Moor in deze context vooral

bestempelen als de meest speelse en originele adaptatie van het oorspronkelijke werk. Want schijnbaar terloops is zij erin geslaagd een eigen boodschap uit te dragen waar het huwelijksmoraal en genderdiscours betreft en heeft ze een eigen vorm gevonden om de thema's liefde, jaloezie en muziek met elkaar te verbinden. Wel door Tolstoi geïnspireerd, maar hem niet klakkeloos gevolgd. Daarbij is zij zichzelf trouw gebleven waar het de 'ongrijpbaarheid' van haar personages en de 'onontkoombaarheid' van het noodlot betreft. De Moor is wars van een psychologische benadering van de literatuur, die zij een te beperkte manier vindt 'om de wereld te interpreteren'. Het huwelijk wordt in haar boeken vaak verbeeld, zoals ook in deze kleine roman, als een relatie van twee mensen die volkomen verschillend en vreemd zijn en die dat vooral niet willen opheffen, maar juist koesteren omdat ze zich daar wel bij voelen, de rol van gender daarbij is van ondergeschikt belang.

Wat de personages van zowel de film als het toneelstuk aangaat zou men kunnen zeggen dat zowel Abigail als Hannah, ondanks hun talenten, wat betreft emancipatie aanvankelijk in het passieve stadium is blijven steken. Niet hun eigen initiatief is bepalend voor hun leven maar dat van hun partner. Beide personages raken gevangen in het door De Beauvoir in *De Tweede Sekse* verketterde huwelijk, zijn economisch afhankelijk van hun - rijke - echtgenoot en worden in hun vrijheid beknot door hun kinderen. De een mag dan een begenadigd pianiste zijn, de ander een getalenteerde violiste, het huwelijk blijkt, en in het bijzonder het moederschap, de meest bepalende factor in hun bestaan te zijn: het luidt het einde van hun muzikale carrière in. Dit besef brengt een groeiende onvrede teweeg en legt een zware druk op het huwelijk. Ook voor de beide partners. Zowel Edgar als Karsten verkeert nu in de situatie dat zij voor alles wat hun respectievelijke vrouwen hebben opgegeven compensatie moeten bieden. Maar het werkt niet, het nóg mooiere huis, de 'verwenweekends', en de 'candlelightdinner'... Abigail en Hannah raken pas weer uit de impasse waarin ze verkeren, bloeien weer op, lijken hun eerdere autonomie te herwinnen wanneer ze de draad met hun vroegere leven - de muziek - weer kunnen oppakken. Die - schijnbaar - herwonnen autonomie staat niet op zichzelf maar is verbonden aan de 'toevallige' komst van violist Aiden en aan de 'onverwachte' ontmoeting met de pianist Michaël. De een dringt er onder het goedkeurend oog van echtgenoot Edgar op aan, dat de ooit professionele pianiste Abigail hem op het benefietconcert begeleidt, de ander, een oud-studiegenoot van het conservatorium, stelt voor om weer samen te gaan musiceren zoals vroeger.

De intimiteit die hierdoor tussen de muzikanten ontstaat, evenals het - weer - groeiende zelfbewustzijn van zowel Abigail als Hannah wakkeren de smeulende gevoelens van jaloezie bij beide mannen aan tot een uitslaande brand en tenslotte tot een alles verzengend vuur waarin de beide vrouwen ten onder gaan.

De derde vraag was: In hoeverre distantiëren de adaptaties zich van de denkbeelden over gender en huwelijk in Tolstois novelle.

Ingaande op de derde deelvraag: in hoeverre distantiëren de adaptaties zich van de denkbeelden over gender en huwelijk in Tolstois novelle, is er bij De Moor een geraffineerde verschuiving te zien. Zowel de rol van de man als die van de vrouw wisselen, zoals ik met een aantal citaten heb willen aantonen. De Moor is ook beduidend minder negatief over het huwelijk dan Tolstoi. Bij haar gloort er nog hoop.

Zowel in de film als in het toneelstuk is er van een dramatische verschuiving met betrekking tot de man-vrouwverhouding nauwelijks sprake. De vrouw blijft in de ogen van de man een raadselachtig en ondoorgrondelijk wezen dat 'niet te kennen valt' en niet precies weet wat ze zelf wil - . Seks is hetgene dat hen bindt, maar als het 'brandend verlangen eenmaal is geblust', gaapt er opnieuw en wederom een niet te overbruggen kloof tussen man en vrouw. Wat dat betreft is er weinig veranderd ten opzichte van het geschetste beeld in de brontekst. Desalniettemin zijn er wel - kleine - accentverschillen vast te stellen die ik onder de noemer 'dubbele moraal' zou willen brengen. Terwijl bij het hoofdpersonage Pozdnysjew, ondanks diens eigen 'wellustige' geschiedenis, kuisheid nog van doorslaggevend belang is, en hij dan ook zoekt naar een 'rein meisje dat hem waardig is', speelt het promiscue seksuele verleden van de vrouwelijke personages in genoemde bewerkingen geen rol van betekenis. Sterker, het is eerder een aanbeveling.

In deze adaptaties, net als in de brontekst, wordt de persoonlijke keuzevrijheid nog altijd sterk bepaald door de door Butler genoemde 'heteroseksuele matrix'. Nergens is er sprake van de binaire tegenstelling ontstijgende lichamen, genders en verlangens

Desondanks heb ik wel enige verschuivingen kunnen constateren in deze twee eenentwintigste-eeuwse adaptaties ten opzichte van het oorspronkelijke werk. Het grote gevaar dat het huwelijk in deze bewerkingen ondermijnt, is behalve jaloezie, de wens van de vrouwelijke personages om zich weer artistiek - muzikaal - te kunnen ontplooien. Dat geldt zowel voor Abigail als Hannah.

Ook zijn er verschuivingen waar te nemen ten aanzien van het moederschap. Zowel bij Abigail als bij Hannah wordt al hun energie opgezogen door wat zich afspeelt binnen de muren van hun huis. Het vernauwt hun blikveld, ze moeten alles met een half oog in de gaten houden, hun taak beperkt zich tot alert aanwezig zijn en tijdig ingrijpen - elke tafel heeft een scherpe punt - waardoor ze de gewoonte verliezen zich te concentreren en vervolgens doodmoe zijn zonder iets concreets te hebben gedaan. Een en ander heeft tot gevolg dat Abigail stopt met pianospelen en Hannah met de viool. Op de auditie is ze niet gefocust genoeg.

Hoewel de gedachte dat een vrouw die moeder is, zichzelf opoffert voor haar kinderen, nog altijd stevig verankerd is ons collectieve onbewuste - zoals dat ook het geval is in de brontekst - , is dat idee mijns inziens in deze twee bewerkingen aan verandering onderhevig. Beide vrouwelijke personages ervaren het moederen en zorgen helemaal niet als een natuurlijke neiging. Integendeel zelfs.

Tot slot, **de hoofdvraag van deze scriptie 'in hoeverre klinken het genderdiscours, en meer specifiek de huwelijksmoraal uit Tolstoï's negentiende-eeuwse *Kreutzer-sonate*, door in deze eenentwintigste-eeuwse adaptaties'** zou ik als volgt willen beantwoorden:

Wat het eerste aangaat: Voor de man zijn huwelijk en met name ouderschap maatschappelijk gezien incidenten, terwijl het moederschap, naar analogie van de brontekst, voor de vrouw nog altijd in belangrijke mate haar leven bepaalt. De man kiest een levenspartner, de vrouw kiest behalve een levenspartner, ook een levenswijze en in de meeste gevallen zelfs een maatschappelijk niveau. In de drie besproken adaptaties, overeenkomstig de novelle, gaat dat voor alle drie de vrouwelijke personages op. Het soort leven dat ze leiden, waar ze wonen, de hoeveelheid geld waarover ze beschikken en in welke kringen ze verkeren hangt bij hen alle drie in hoge mate af van de man met wie ze 'toevallig' getrouwd zijn - de patriciërszoon, de filantroop en de zakenman. Ondanks hun streven naar autonomie en hun onmiskenbare talenten, is hun status in belangrijke mate afhankelijk van de maatschappelijke positie van hun man.

Wat de huwelijksmoraal betreft, zou ik willen stellen dat het huwelijk een moeilijk instituut was en nog altijd is, - we kunnen niet leven met het huwelijk, maar we kunnen ook niet zonder- en in feite berust het instituut huwelijk op een paradox. Verliefdheid overvalt ons spontaan, terwijl het huwelijk dat daaruit voortvloeit een - overwogen - besluit is. Die twee, in feite uitersten, met elkaar te verenigen blijft een *tour de force*.

Ik sluit me in dezen dan ook aan bij het door Margriet de Moor gekozen motto van Michiel de Montaigne:

Ik zie geen huwelijken sneller de mist ingaan en mislukken dan wanneer ze gericht zijn op schoonheid en amoureuze verlangens. Er zijn steviger en duurzamer fundamenten nodig, en een oplettende blik; dat onbekookte gedrag is nergens goed voor.²²⁰

²²⁰ MdM, *Kreutzer-sonate*.

Literatuurlijst

- Beaumont-Thomas, Ben, 'How we made Men Are from Mars, Women Are from Venus', *The Guardian*, (14 February 2017).
- De Beauvoir, Simone, *De Tweede Sekse - Geleefde werkelijkheid*, (Amsterdam 1968).
- De Beauvoir, Simone, *De tweede Sekse - Feiten, mythen en geleefde werkelijkheid* (Utrecht 2000).
- Van Boven, Erica en Dorleijn, Gilles, *Literair Mechaniek - Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*, (Bussum 2015).
- Brillenburg Wurth, Kiene & Rigney, Ann - *Het leven van teksten - Een inleiding tot de literatuurwetenschap* (Amsterdam 2008).
- Buikema Rosemarie & Plate, Liedeke - *Handboek Genderstudies in media, kunst en cultuur* (Bussum 2015).
- Van Dijk Yra ed, *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk* (Nijmegen 2013).
- Felman, Shohana, *The juridical unconscious - trials and trauma's in the twentieth century* (Cambridge 2002).
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, (London/New York 2013).
- Duby, Georges en Perrot, Michelle, *Geschiedenis van de vrouw - De negentiende eeuw*, (Amsterdam 1993).
- Jans, Rudolf, *Tolstoj in Nederland*, (Nijmegen 1952).
- Jansen, Odile, 'De Moor stuurt noodlot te vroeg weg', in: *Trouw* (20 oktober 2001).
- Jones, W. Gareth, *The Cambridge Companion to Tolstoy - Tolstoy stages in Paris, Berlin and London* (E-book Toronto 2006).
- Kemperink, Mary, *Het verloren paradijs - De literatuur en de cultuur in het Nederlandse fin de siècle*, (Amsterdam 2001).
- Kemperink, M.G, 'Hysterie in de Nederlandse roman van het fin de siècle', *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde* (23 oktober 1995).
- De Koning Gans, Margriet, 'Kreutzerpersonates - Liefde en dood in muziek en Literatuur', *Hollands Maandblad* (2005) 689-697.
- Kool-Smit, Joke - 'Het onbehagen bij de vrouw', *De Gids* 130 (1967).
- Leuker, Maria-Theresia, 'Eén verhaal - twee teksten'. Hugo Claus' roman *omtrent Deedee* en zijn film *Het sacrament*. (Oorspronkelijke versie in: *Nachbarsprache Niederländisch* 15 (2000)1 16-32; vertaling Hans Beelen).

- Linssen, C.A.A. - 'Kreutzersonate (1805-2001)', *Ons Erfdeel* 45 (2002).
- Mertens, Anthony & Beekman, *Intertekstualiteit in theorie en praktijk* (Dordrecht 1990).
- De Moor, Margriet, *Kreutzersonate* (Amsterdam 2011).
- Oosterholt, Jan, 'Nederlandse "classic adaptations"' *Reader Open Universiteit* (2017).
- Oosterholt, Jan, 'Negentiende-eeuwse Nederlandse toneelbewerkingen van Victor Hugo's *Les Misérables* in: *NEDLET* 23 (2018) 2: 159-186.
- Peters, J.M., *Van Woord naar Beeld, De vertaling van romans in film* (Muiderberg 1980).
- Polman, Mariëlle, 'Mens en melodie: een verontrustende verhouding', *Literatuur* 19, (2002).
- Rayner, Jay - 'To live and die in LA', *The Guardian* (23 June 2002).
- Speet, Fleur - 'Lichte en zware toetsen', *De Groene Amsterdammer* (10 november 2001).
- Rose, Steve, 'Interview - Bernard Rose: Tolstoy, America and me', *The Guardian* (17 December 2012).
- Stam, Robert , 'Introduction: The Theory and Practice of Adaptation', Robert Stam & - Alessandra Raengo (ed.) (2005), *Literature and Film A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. (Reader Open Universiteit Heerlen).
- Streng, Toos - 'Een natuurlijke orde? Vrouwen en vrouwelijkheid in de negentiende eeuw', *Historica* 1 (1998) 1: 27-29.
- Streng, Toos - 'Geschapen, om te scheppen?', *Amsterdam University Press* (Amsterdam 1997).
- Strindberg, August, *Huwelijksverhalen* (Amersfoort 2007).
- Tolstoj, *De Kreuzersonate, Russische Bibliotheek deel 5* (2006).
- Tolstaja, Sofja, *Een zuivere liefde* (Amsterdam 2011).
- Tolstaja, Sofia, *Dagboek*, (Amsterdam 1984).
- Tussing Orwin D. ed, *The Cambridge Companion to Tolstoy* (E-book Toronto 2006).
- Van der Weye, Chris - 'Albert Perdeck - Op stap met Lev,' *De Gids* 130 (1967).
- Van Zalm, Rob, *Het orkestreren van het geheugen - Ornamenten van vergeten*, (Amsterdam 2007).

Film: *The Kreutzersonata* - a film by Bernard Rose (Axiom Films).

Toneelstuk: *Kreutzersonate - Als het verlangen maar stopt* -Tom Van Landuyt/ Michael De Cock/Nicolaas Kende.